Die literaturgeschichtliche Stellung der Heimatkunst

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der

Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Leonore Dieck

aus Stuttgart

1938

Druck von Lämmle & Müllerschön, Winnenden bei Stuttgart.

Die literaturgeschichtliche Stellung der Heimatkunst

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der

Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Leonore Dieck

aus Stuttgart

1938

Druck von Lämmle & Müllerschön, Winnenden bei Stuttgart.

Referent: Geh. Rat Prof. Dr. W. Brecht
Gutachten: Prof. Dr. H. H. Borcherdt

Tag der mündlichen Prüfung: 12. Februar 1937

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meiner lieben Mutter

Verzeichnis der theoretischen Literatur.

Alberts, Wilhelm, Gustav Frenssen. Ein Dichter unserer Zeit. Berlin 1922.

Altvater, Friedrich, Wesen und Form der deutschen Dorfgeschichte im 19. Jahrhundert. Berlin 1930. Germanische Studien, Heft 88.

Bartels, Adolf, Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Alten und die Jungen. (Alle Auflagen von 1898—1910) Leipzig.

Bartels, Adolf, Geschichte der deutschen Literatur. 3. Bd. 1924/8.

Bartels, Adolf, Handbuch der deutschen Literatur. Verschiedene Auflagen.

Bartels, Adolf, Heimatkunst. Ein Wort zur Verständigung. Grüne Blätter für Kunst und Volkstum, München, Leipzig. Heft 8, 1904.

Bartels, Adolf, Der Bauer in der deutschen Vergangenheit. Leipzig 1900. Monographien zur deutschen Kulturgeschichte, hrsg. von Gg. Steinhausen.

Bartels, Adolf, Rasse und Volkstum. Gesammelte Aufsätze zur nationalen Weltanschauung. 2. vermehrte Auflage, Weimar 1920.

Bartels, Adolf, Jeremias Gotthelfs Leben und Schaffen, Leipzig 1908, erschienen 1904.

Bartels, Adolf, Wilhelm von Polenz. Dresden und Leipzig. 1909.

Bartels, Adolf, Heimatkultur. Sächsische Heimat. Bll. für volkstümliche Kunst und Wissenschaft in den sächsisch-thüringischen Landen. 7. Jahrg., Heft 10, 1924

Bülow, Paul, Friedrich Lienhard. Sein Leben und sein Werk. Leipzig 1923.

Deutsche Volksbühne. Blätter für deutsche Bühnenfestspiele. Zeitschrift für dramatische Kunst und Literatur. Herausgegeben von Dr. Ernst Wachler. Verlag Fischer & Franke, Berlin (bis 1901), dann Gose und Tetzlaff 1902 (nach 3 Heften eingegangen).

Eckart. Ein deutsches Literaturblatt. Jg. I (1906/07) — IV.

Elster, Hanns Martin, Gustav Frenssen. Sein Leben und sein Schaffen. Ein Versuch. Leipzig 1909.

Flaischlen, Cäsar, Neuland. Sammelbuch moderner Prosadichtung. 1894.

Frenssen, Gustav, Grübeleien. Berlin.

Frenssen, Gustav, Möwen und Mäuse. Grübeleien, neue Folge. Berlin.

Gustav Frenssen-Almanach. Zum 70. Geburtstag des Dichters am 19. Oktober 1933. 50. Jahrg. des Groteschen Weihnachtsalmanachs.

Heimat. Blätter für Literatur und Volkstum. Neue Folge des Boten für deutsche Literatur. Jahrg. 3, 1900. Bis April von Lienhard herausgegeben Gg. H. Meyer, Berlin.

Deutsche Heimat. Blätter für Literatur und Volkstum. Herausgegeben von Eugen Kalkschmidt, 4. Jahrg., 5. Jahrg. (bis Okt. 1902) (Fortsetzung von der Zeitschrift „Heimat").

Die Heimatkunst. Herausgegeben vom Deutschen Bund für Heimatkunst. Hugo Bermühler-Verlag, 1919—1921.

Ilgenstein, Heinrich, Wilhelm von Polenz. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte der Gegenwart. Berlin 1904.

Kluckhohn, Paul, Die konservative Revolution in der Dichtung der Gegenwart. Zeitschrift für deutsche Bildung. 9. Jahrg., Heft 4, 1933.

Kröger, Timm, Zur Gesamtausgabe. 1. Bd. der Novellen, Braunschweig und Hamburg, 1913.

Kröger, Timm, Plattdeutsch oder Hochdeutsch, wie lasse ich meine Bauern reden? 1. Bd. der Novellen, s. o.

Der Kunstwart. Herausgegeben von Ferdinand Avenarius. Jahrg. 9—23 (S. 16. bis 17. Jahrg. Streit um Lienhard: Wollen und Können, von Leop. Weber und anschließende Polemik).

Das Land. Zeitschrift für die sozialen und volkstümlichen Angelegenheiten auf dem Lande. Organ für die gesamte ländliche Wohlfahrtspflege. Herausgegeben Heinrich Sohnrey. 2.—4. Jahrg., Berlin 1893—96.

Langbehn, Julius, Rembrandt als Erzieher (zunächst: Von einem Deutschen) Hirschfeld, 1890.

Langenbucher, Hellmuth. Friedrich Lienhard und sein Anteil am Kampf um die deutsche Erneuerung. Hamburg 1935.
Lienhard, Friedrich, Gesammelte Werke. Stuttgart 1920.
Lienhard, Friedrich, Türmerbeiträge aus den Jahrg. I—XXIV (Oktober 1898 bis September 1922). Festschrift zum 25. Jahrg., herausgegeben von Paul Bülow, 1922.
Das Literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde. Herausgegeben Dr. Josef Ettlinger, 1.—10. Jahrgang.
Nadler, Josef, Die deutschen Stämme. Stuttgart 1925.
Nadler, Josef, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften.
Naumann, Hans, Die deutsche Dichtung der Gegenwart. 1885—1923, Stuttgart 1923.
Neurath, Karl, Wilhelm Holzamer. Beiträge zur Literaturgeschichte, Heft 59.
Numsen, Numme, Gustav Frenssen. Der Kämpfer für die deutsche Wiedergeburt. Eine neue Würdigung. Berlin 1933.
Rehm, Walther, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 1 Dorfgeschichte.
Rüd, Erwin, Die deutsche Dorfdichtung bis auf Auerbach. Diss. Tübingen 1909.
Soergel, Albert, Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte.*
Specker, Alfred, Studien zur Alpenerzählung der deutschen Schweiz. Dissert. Zürich 1920.
Spiero, Heinrich, Deutsche Köpfe. Bausteine zur Geistes- und Literaturgeschichte. 2. Auflage, 1924.
Strauß-Torney, Lulu v., Die Dorfgeschichte in der modernen Literatur. Beiträge zur Literaturgeschichte, Heft 7, Leipzig 1906.
Der Türmer. Monatsschrift für Gemüt und Geist. Herausgegeben von Jeannot Emil Frh. v. Grotthuß (ab Jahrg. 23, 1920/21: Friedrich Lienhard).**
Wachler, Ernst, Heimat- und Volksschauspiel, München und Leipzig 1904, 2. verb. Aufl., ersch. 1893.

* Und andere Literaturgeschichten.
** Und andere Zeitschriften (Rezensionen, Kritik an der Heimatkunst).

Verzeichnis der schönen Literatur.*

Anzengruber, Ludwig, Der Sternsteinhof. 1883.
Auerbach, Berthold, Barfüßele und andere Schwarzwälder Dorfgeschichten. 1856.
Bartels, Adolf, Die Dithmarscher. Historischer Roman in vier Büchern. 1897.
Bartels, Adolf, Diedrich Sebrandt. 1899.
Bartels, Adolf, Aus der meerumschlungenen Heimat. 1895.
Boßhart, Jakob, Im Nebel. Erzählungen aus den Schweizer Bergen. 1898.
Böhlau, Helene, Der Rangierbahnhof. 1896.
Böhlau, Helene, Ratsmädelgeschichten. 1888.
Bücking, Martin, Zeteler Markt. Roman von der friesischen Wede. 1919.
Ernst, Otto, Asmus Sempers Jugendland. Der Roman einer Kindheit. 1905.
Fontane, Theodor, Gesammelte Werke.
Frenssen, Gustav, Die drei Getreuen. 1898.
Frenssen, Gustav, Jörn Uhl. 1901.

* Absichtlich habe ich nur eine beschränkte Auswahl von Dichtern und Werken als Beispiele angeführt. Ich glaube dadurch das Wesen der Heimatkunst eindringlicher aufzeigen zu können als durch eine Unzahl von Namen. In diesem Verzeichnis gebe ich nur die angeführten Werke, denn die Heimatkunst ist durch Adolf Bartels bibliographisch in seinen Literaturgeschichten und besonders in seinem Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur gut festgehalten.

Frenssen, Gustav, Hilligenlei 1905.
Geißler, Max, Jochen Klähn, 1903 (Inseln im Winde. Ein Halligroman. Achte, völlig umgearbeitete Auflage von „Jochen Klähn", 1912).
Geißler, Max, Das Moordorf, 1913.
Gotthelf, Jeremias, Uli der Knecht, 1841.
Gotthelf, Jeremias, Uli der Pächter, 1849.
Griese, Friedrich, Winter. 1927.
Hauptmann, Karl, Aus Hütten am Hang. Kleine Erzählungen. 1914.
Heer, J. C., An heiligen Wassern. Roman aus dem schweizerischen Hochgebirge. 1897.
Heer, J. C., Joggeli. Die Geschichte einer Jugend. 1902.
Hesse, Hermann, Peter Camenzind. 1904.
Holzamer, Wilhelm, Peter Nockler. Geschichte eines Schneiders. 1902.
Holzamer, Wilhelm, Der arme Lukas. Eine Geschichte in der Dämmerung. 1912.
Immermann, Karl, Der Oberhof (Münchhausen). 1838/9.
Keller, Gottfried, Romeo und Julia auf dem Dorfe. 1856.
Keller, Paul, Waldwinter. 1902.
Keller, Paul, Die Heimat. Roman aus den schlesischen Bergen. 1904.
Kröger, Timm, Gesamtausgabe der Novellen. Braunschweig und Hamburg 1913.
Lienert, Meinrad, Die Hagelkanone von Hellikon.
Lienert, Meinrad, Die Immergrünen.
Meyr, Melchior, Erzählungen aus dem Ries. 1856 und 1870.
Niese, Charlotte, Aus dänischer Zeit. Bilder und Skizzen. 1892.
Polenz, Wilhelm v., Der Pfarrer von Breitendorf. 1893.
Polenz, Wilhelm v., Der Büttnerbauer. 1895 (Berlin 1917).
Polenz, Wilhelm v., Der Grabenhäger. 1897.
Polenz, Wilhelm v., Wald. Novelle. 1899.
Rosegger, Peter, Erdsegen. Vertrauliche Sonntagsbriefe eines Bauernknechtes. Ein Kulturroman. 1900.
Schönherr, Karl, Gesammelte Werke. Wien, Leipzig 1928.
Sohnrey, Heinrich, Der Bruderhof. Eine bäuerliche Liebes- und Leidensgeschichte. 1898.
Söhle, Karl, Schummerstunde. Bilder und Gestalten aus der Lüneburger Heide. 1905.
Speckmann, Diedrich, Heidjers Heimkehr. 1904.
Speckmann, Diedrich, Heidehof Lohe. 1906.
Stavenhagen, Fritz, Mudder Mews. Niederdeutsches Drama. 1904.
Stavenhagen, Fritz, De düdsche Michel.
Stegemann, Hermann, Daniel Junt. 1905.
Strauß-Torney, Lulu v., Bauernstolz. Dorfgeschichten aus dem Weserlande. 1901.
Strauß-Torney, Lulu v., Aus Bauernstamm. Deutsche Romanzeitung, 39. Jg., 4. Bd., 1902.
Strauß, Emil, Freund Hein.
Strauß, Emil, Der Engelwirt.
Tamm, Traugott, Die Hingstberger. 1913.
Viebig, Clara, Das Weiberdorf, Roman aus der Eifel. 1900. Vom Müller-Hannes. Eine Geschichte aus der Eifel. 1902—1904 (in: Ausgewählte Werke in 6 Bänden, 1911).
Villinger, Hermine, Schwarzwaldgeschichten. 1892.
Voigt-Diederichs, Helene, Schleswig-Holsteiner Landsleute. 1898.
Voigt-Diederichs, Helene, Dreiviertel Stund vor Tag. Roman aus dem niedersächsischen Volksleben. 1905 (Jena und Leipzig).
Zahn, Ernst, Albin Indergand. 1901.
Zahn, Ernst, Lukas Hochstraßers Haus. 1908, geschrieben 1905.
Thoma, Ludwig, Andreas Vöst. Bauernroman. 1906.

Inhaltsübersicht:

Einleitung:

Geschichtlicher Ueberblick über die Entstehung des Heimatkunstbegriffs.
Die heimatliche und dörfliche Dichtung des 19. Jahrhunderts.
Die Zeit- und Kulturlage.
Die Auswirkung des Zeitgeistes in der Literatur:
Der Naturalismus.
Die Entwicklung des Heimatkunstbegriffs:
a) Julius Langbehn
b) Heinrich Sohnrey
c) Ernst Wachler
d) Cäsar Flaischlen
e) Friedrich Lienhard
f) Adolf Bartels
Die Dichtung der Heimatkunst.

1. Kapitel:
Die Aufgaben des Dichters.

2. Kapitel:
Die Ideen der heimatkünstlerischen Theorie.

3. Kapitel:
Die Stoffwelt der Heimatkunst und die Ideen der Theorie in der Dichtung.

4. Kapitel:
Die sprachliche Gestaltung und Komposition.
Abgrenzung der theoretischen Tendenzen gegenüber der Gegenwart.

Einleitung.

Geschichtlicher Ueberblick über die Entstehung des Heimatkunstbegriffs.

Im Jahr 1897 taucht der Begriff der „Heimatkunst" als Schlagwort am literarischen Himmel auf und scheint eine neue literarische Richtung anzuzeigen, die im Gegensatz zum Naturalismus eine Wendung zum Nationalen und Volksmäßigen vornimmt. Sie gibt vor, der Literatur neue Gedanken und in manchen Beziehungen neuen Stoff zu erobern und erregt in ihrem Verlauf einen ziemlich heftigen Zeitungskrieg über alle mit ihr zusammenhängenden stofflichen und künstlerischen Fragen. Doch ist die neue „Heimatkunst" keineswegs so traditionslos und nicht einmal so wegweisend neu, wie es den Anschein hat. Sie selbst nimmt eine völlige literarische Umwälzung nicht für sich in Anspruch, sieht sich aber vor eine neue nationale Aufgabe gestellt, die weder die alte Dorfgeschichte noch der poetische Realismus — die Vorläufer der Heimatkunst — zu lösen beabsichtigen.

Die heimatliche und dörfliche Dichtung des 19. Jahrhunderts.

Rousseau schon — und auch er ist nicht ohne Vorgänger — hat auf die Natur und das ländliche Leben hingewiesen. Er stellt einen klaren Gegensatz zwischen Natur und Kultur auf mit einer stark positiven Betonung der Natur. Und nicht allein der Ruf zur Natur, auch die Verteidigung der Menschenrechte sichert dem bisher unterdrückten Landbewohner, der durch seine Naturnähe besonders ausgezeichnet ist, neue Achtung und damit auch Literaturfähigkeit. Starkes Landschaftsgefühl, wie es das Jahrhundert und besonders der Schweizer Haller besitzt und die philanthropisch-pädagogischen Ideen des aufgeklärten 18. Jahrhunderts verstärken die Wirkung der Rousseauschen Lehre, die ihrerseits auf philosophischem Gebiet die nationalökonomischen, physiokratischen Ideen der Zeit ergänzt. Mit Rousseau kommt aber nicht allein der auf die Natur gerichtete, sondern auch der empfindsame Zug in Literatur und Leben und beherrscht die folgenden Jahrzehnte.

Der Gegensatz von Kultur und Natur ist dieser ersten Stufe ländlicher Richtung und Literatur gemeinsam, er hat weittragendere Bedeutung als alle stilistischen Fragen.

Hierauf baut sich eine zweite, romantische Stufe auf, die die Idee des deutschen Volkstums in den Gegensatz Kultur — Natur hineinbringt. Damit rückt die Entwicklung von einer allgemeinen Betrachtung des Bauernstandes zu der des deutschen Bauern vor. In diese Zeit der Romantik fällt die Bauernbefreiung, welche

abermals dazu beiträgt, den Blick aufs Land, auf die bäuerliche Bevölkerung zu wenden und zu einer höheren Achtung des Bauernstandes führt. Nun erst ist der Bauer in vollem Maß literaturfähig. Herder hat schon mit einer Eroberung des Volkstumsbegriffes begonnen, die Romantik führt sie in stärkstem Maße fort. Herder hat vor allem das Volkslied neu belebt; Brentano wählt in der „Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl" (1817) das Volkslied geradezu als Grundlage. Märchen und Sage erhalten erhöhte Bedeutung, das Wesen des Volkes wird darin gesucht. Zugleich gewinnt der Realismus an Boden. Kleists „Kohlhaas" gehört hierher — die Novellenform ist typisch für die neue Dichtungsgattung. Trotz alledem ist in der romantischen Dichtung, mit Ausnahme Kleists, immer noch ein stark idyllisch idealistischer Zug, der aus den romantischen Vorstellungen von Geschichte und Volkswesen resultiert.

Das kann erst mit dem immer stärker werdenden Realismus anders werden. Er bildet die dritte Stufe dörflicher Dichtung. Mit dem Realismus kommt die genauere Beobachtung des bäuerlichen Lebens und die Erkenntnis, daß man mit der Darstellung klarster, einfachster Verhältnisse deutschen Lebens politisch tendenziöse Ziele zu erreichen vermag. Demokratische und soziale Ideen lassen sich in der bäuerlichen Dichtung leichter darstellen als im jungdeutschen, geistreichelnden Salonroman, welcher eben durch seine Salonpolitik eine volkstümliche, bodenständige Reaktion wachruft. So kommt es jetzt zur Verselbständigung der Dorfgeschichte, der Form nach aufbauend auf der Novelle der Romantik, und ohne romantische Volkstumsideen nicht denkbar. Durch den Einfluß der Scott'schen Romane wird die Entwicklung des Realismus und zugleich die der Dorfgeschichte noch gefördert. Bis in die neueste Zeit ist der kulturhistorische Roman eng mit dem dörflichen Roman verbunden.

Immermann und Gotthelf sind die Begründer der eigentlichen realistischen Dorfdichtung. Beide zeigen den bodenverwurzelten Bauern, der konstante, typische Züge zeigt, welche ihn über die Tages- und Zeitgebundenheit des Städters hinausheben. Die Traditionsgebundenheit des bäuerlichen Standes vermittelt uralte sittliche Werte, die dem Städter vorgehalten werden können.

Gotthelf verbindet mit einer ausgesprochenen Abneigung gegen den Städter und alles Städtische den starken Erziehungswillen auch seinen Bauern gegenüber. Er schreibt für den Bauern, um ihn sozial, wirtschaftlich und vor allem ethisch zu heben. Da Gotthelf genialer Künstler ist, so gelingt ihm ein abgerundetes, das Wesentliche erfassendes Bild vom bäuerlichen Leben. Die psychologische Erfassung des Bauern und der Naturalismus der Darstellung, der

schonungslos Schäden aufzeigt, zugleich aber sie ethisch zu beheben sucht, lassen ihn später zu einem der vornehmsten Vorbilder der Heimatkunst werden.

Das soziale Problem, das um 1830 in das deutsche Leben getreten ist, verläßt von nun an auch die Dichtung nicht mehr. „Die echt homerische, behagliche Anschaulichkeit", die Keller an Gotthelf preist, bildet ein Merkmal der ländlichen Dichtung. Der Stil hat vom Idyllisch-Romantischen zum Realistischen hinübergewechselt; er bietet Lebensbilder, ohne sie im romantischen Sinne zu idyllisieren, er schildert die Welt, wie sie nach der neuen Betrachtungsweise erscheint.

Zu gleicher Zeit mit der realistischen Phase der Dichtung, bei der noch die Droste-Hülshoff mit ihrer „Judenbuche" zu erwähnen wäre, ist eine jungdeutsche Parallele zu beobachten, die in Auerbach ihren Hauptvertreter findet. Auch für das junge Deutschland ist Stadt und Land ein ganz bewußter, entscheidender Gegensatz, aber nun völlig politisch gedeutet, und mit schönfärberischen Augen wird das Land als eine Pflegstätte echten, ursprünglichen, deutschen Wesens betrachtet. Auerbach stellt Immermann und Gotthelf, die zu ihrer Zeit als Dorfgeschichtenschreiber wenig beachtet wurden, durch seinen Erfolg weit in den Schatten und gilt lange als Begründer der Dorfgeschichte des 19. Jahrhunderts.

Doch nicht der Wert der Bodenständigkeit zeigt sich als tiefste Erkenntnis in der Dichtung Auerbachs, sondern die Meinung, auf dem Lande sei alles gut und schön, was in der Stadt verlottert und schlecht ist. So ist seine Erziehungsmethode kalte Moral. Mit seinen sentimental-süßlichen Abbildern angeblichen bäuerlichen Lebens steht er dem jungdeutschen Tagesroman am nächsten. Diese Richtung der Dorfgeschichte scheint in den Augen des Lesepublikums echtes dörfliches Leben zu geben, und immerhin wendet sie sich an einen lebenskräftigeren Kreis als die Jungdeutschen.

Die nächste Phase bildet Otto Ludwig, der nun über die eigentliche Dorfgeschichte hinausgeht und eine Theorie des „provinziellen, historischen Romans" aufstellt (6. Bd. d. Ausgabe von Erich Schmidt und A. Stern). Die Praxis zur Theorie gibt er in der „Heiterethei" und der Erzählung „Zwischen Himmel und Erde" zu. Beide Werke umfassen nicht mehr im Besonderen das Dörfliche, sondern das gesamte alltägliche, kleinbürgerliche Leben. Die psychologische Durchdringung geht nun schon über den Rahmen der engeren Dorfgeschichte hinaus. Die Weite des Milieus bildet bereits eine Vorstufe zur Heimatkunst.

Keller steht in der Linie mit Otto Ludwig, „Romeo und Julia auf dem Dorfe" reicht aber weiter in der Typisierung des gegebenen Bildes.

In entscheidendem Maße fördert die Dorfdichtung den Realismus und dringt zur Wirklichkeitsdarstellung vor. Die realistische Stufe wird überbaut vom Naturalismus, der in Ludwig Anzengruber auf dem Gebiete der Schilderung bäuerlichen Lebens seinen großen Vorläufer findet. Anzengruber ist tatsächlich schon Naturalist. Aber er konzentriert noch, und das trennt ihn vom Naturalismus. Die Wärme des Gefühls, die Menschlichkeit, die Kraft der Darstellung lassen ihn als wahren Schilderer des bäuerlichen Wesens erscheinen. Der „Sternsteinhof" ist die Krönung der dorfgeschichtlichen Entwicklung.

Wir haben die gerade Linie gesehen, die von den Anfängen eines neuen Naturgefühls und des Volkstumsgedankens über die stilistische Entwicklung des Realismus führt.

Zugleich mit dieser Entwicklung ergibt sich eine Verschiebung der Heimatdichtung von Süd- nach Norddeutschland, einmal bedingt durch den stärkeren und lebenswichtigeren Kampf der norddeutschen Bauern mit der Industrie und anderen Zeitproblemen, andererseits durch das spätere Eindringen des Volkstumsgedankens in Norddeutschland. Das Gefühl für die Schönheit der norddeutschen Tiefebene erwacht erst spät. Und letztens wird im Rahmen einer neuen, nationalen Weltanschauung das Schwergewicht nationaler Wertung nach dem Norden verlegt.

Zeitgeschichtliche Ideen, die in vollem Maße erst durch den Naturalismus hereingeführt scheinen, sind schon längst in die dörfliche Dichtung eingedrungen mit der Entwicklung des technischen und politisch wirren Jahrhunderts.

Schon in Gustav Freytags „Soll und Haben" sind Ansätze zur sozialpolitischen Betrachtungsweise zu bemerken. Das Jahrhundert ist getragen von sozialen Ideen und technischen Fortschritten. Wie sehr müssen die immerwährenden Spannungen gerade bei der Schilderung eines so konservativen Standes, wie des bäuerlichen, hervortreten.

Dazu kommt, daß allmählich das Bewußtsein, in einem neuen Deutschland zu leben, durchdringt und in weltanschaulichen Strömungen zutage tritt. Zwar ist die politische Entwicklung 1870/71 nicht plötzlich in ein neues, unerwartetes Stadium getreten, daher bedingt sie auch nicht den völligen Umsturz der Lebensanschauungen und damit auch der Kunst, sie ist langsam vorbereitet und spiegelt sich in der Dichtung seit langem. Das Jahr 1890 erst bedeutet einen gewissen Markstein, dem auch die Heimatkunst ihr Aufflammen verdankt. Wir wollen uns deshalb zum besseren Verständnis kurz einer Betrachtung des Jahrhunderts zuwenden.

Die Zeit- und Kulturlage.

Seit der Mitte des Jahrhunderts haben Technik und Industrie immer weitere Fortschritte gemacht, seit 1871 wachsen sie ins Ungemessene. Deutschland verwandelt sich vom Agrarstaat in einen

ausgesprochenen Industriestaat, und zwar mit so ungeheuerer Geschwindigkeit, daß die Lösung aller damit zusammenhängenden Fragen- und Aufgabengebiete nicht Schritt halten kann, die Konflikte häufen sich, vor allem auf sozialem Gebiet. Aber nicht allein, daß der Akzent des wirtschaftlichen Lebens nun an ganz anderem Orte als vorher liegt, auch die Bevölkerungsschichtung verschiebt sich innerhalb weniger Jahrzehnte völlig. Deutschland verstädtert, d. h. auch die Landbewohner wandern in die Stadt ab. Mit dem wachsenden Welthandel ist das Reich immer weniger vom eigenen Bodenertrag abhängig, der Bauer ist nicht mehr die unentbehrliche Stütze des ganzen Volkes. Damit verliert er an Achtung.

Mit den Gründerjahren setzt ein wahrer Rausch von Geldgier und Geldgeschäften ein, in wenigen Jahren bildet sich eine reiche Bourgeoisie. Die materiellen Aufwendungen, die in ganz anderem Maße als vor 1871 gemacht werden können, bestimmen das sichtbare Antlitz des Volkes und scheinen in den Augen des satten Bürgers den Zufriedenheitstaumel und das Gefühl, es herrlich weit gebracht zu haben, voll zu rechtfertigen.

Daß trotz der ungeheuren Fabrikbauten Kleinbürgerschicht und ein großer Teil der Landbevölkerung zum Fabrikarbeiterproletariat mit vielfach ungenügenden Lebensverhältnissen herabsinken, bildet die Kehrseite des glänzenden Bildes, aber das Verständnis für die Armut solcher Menschen fehlt, denen die materiellen Grundlagen zu einer Beteiligung an dem allgemeinen Erwerbswettlauf mangelt. Die Sozialdemokratie hat es leicht, unter solchen Verhältnissen an Boden zu gewinnen, auch auf dem Land, wo das Landarbeitertum durch die landwirtschaftlichen Maschinen großenteil brotlos geworden ist. Der Mittelpunkt der gesamten Entwicklung ist Berlin, das immer stärker Zentrale des Reiches wird.

Die Verständigungsmöglichkeit zwischen den einzelnen Berufsständen, zwischen Industrie und Landwirtschaft reißt immer mehr ab, da es an gemeinsamen Zielen fehlt und an deren Stelle selbstsüchtige Erwerbsgier tritt.

Die Landwirtschaft leidet am stärksten unter dem kapitalistischen Wirtschaftsgeist und der Industrialisierung mit all ihren Folgen, denn sie, die konstanteste aller Wirtschaftsformen, kann am wenigsten die ungeheuer rasche Entwicklung und Wandlung alles Bestehenden mitmachen, sowohl wirtschaftlich als auch gefühls- und erkenntnismäßig. Die Antwort der Landwirtschaft und der Agrarier auf die Zollpolitik ist die Gründung des „Bundes der Landwirte" im Jahr 1893. Man kann sich die stimmungsmäßige Auswirkung dieser Tat unter den konservativen Anhängern der Agrarier vorstellen. Die Konservativen geraten mit in den Gegensatz zur Zeit und der herrschenden Politik. Zu ihnen gesellen sich die Anti-

semiten — auch die jüdische Tätigkeit auf dem Lande ist ja ein Grund zur Klage. So liegen die Spannungen zutiefst in der Zeit begründet.

Auf der anderen Seite steht aber gerade der Wille zur Einigung: der Krieg von 1870/71 hat die ersehnte Reichseinheit gebracht, die Zusammenfassung der Einzelstaaten unter eine einheitliche Leitung. Der Wille zur Einigung zieht die Neigung zur Zentralisation nach sich. In der ganzen folgenden Zeit tritt nun die Spannung zwischen Zentralisation und Dezentralisation immer hervor, teils bewußt, aus den verschiedenartigsten Motiven gefordert und gefördert, teils unbewußt, irgendwelchen natürlichen Gründen entspringend.

Eine neue politische Verpflichtung dem gesamten Deutschland gegenüber treibt zur Betätigung des vaterländischen Gefühls, auf der anderen Seite macht sich in bestimmten Kreisen der Partikularismus umso breiter. Ihn zu überwinden, aber die Eigenart der engeren Heimat zu erhalten und doch dem ganzen Deutschland organisch einzuordnen, ist für viele Deutsche von damals ein größeres Problem, als wir uns heute vielleicht vorstellen können. Beim Bauern macht sich der Wandel wohl am wenigsten bemerkbar, dennoch: die Ruhe und Idyllik der Dorfgeschichtenzeit ist endgültig dahin. Die riesige Arbeiterbevölkerung aber, die ja großen Teils vom Lande und aus dem Bauernstande kommt, verliert in der Stadt völlig den Zusammenhang mit dem heimatlichen Grund und Boden. Der Arbeiter wird international, er fühlt sich querschichtig durch alle Länder verbunden.

Die innere Reichseinigung muß auf die größten Schwierigkeiten stoßen, denn es fehlt an dem einen großen: an einer zusammenfassenden Weltanschauung. Daraus entspringen viele der aufgezeigten Mißstände. Das Gefühl der innigen Verbundenheit, der gegenseitigen Unentbehrlichkeit fehlt durchaus. Die Folge ist Oberflächlichkeit und Egoismus. Die Kraft zum Ausgleich der Gegensätze ist nicht da. Die Zeit versinkt in Materialismus. Staat und Volk werden sich immer fremder.

Ob eine Lösung all dieser Fragen möglich war, ist hier nicht zu erörtern. Die Hauptschwierigkeit der Entwicklung liegt in ihrer Schnelligkeit. Ein Ueberblick kann damals überhaupt nicht gewonnen werden.

Auch auf dem Gebiet der Kunst müssen die Zeitverhältnisse Einfluß gewinnen. Die Dinge verlieren ihren Ewigkeitswert. Ausländische Kunst dringt in Deutschland ein, besonders innerhalb des Theaters. Stimmen werden laut gegen die herrschenden Zustände. Erklärlicherweise werden die Spannungen der Zeit und ihre Lösungsversuche auch in die Literatur hineingetragen. Gegen das satte Bürgertum erhebt sich vor allem die naturalistische Richtung, sie muß kurz gestreift werden.

Die Auswirkung des Zeitgeistes in der Literatur. Der Naturalismus.

Der Naturalismus kommt von Frankreich und ist zunächst in Deutschland als eine stilistische Angelegenheit gefaßt worden. Dabei steht der deutsche Naturalismus durchaus auf ethischer Grundlage. Der Naturalist erhebt seine Stimme gegen die Lüge der Zeit, die golden nennt, was im Innersten verrostet und zerfressen ist, die zu sein vorgibt, was sie in Wirklichkeit nicht ist. Die aus vormärzlichen Tagen herübergerettete Lebensanschauung wird gegeißelt, sie, die nicht begreifen will, daß Spannungen und Strudel da sind, mit denen sich jeder Einzelne auseinandersetzen müßte, wenn sie je auch innervolklich gelöst werden sollen. Für den heimatlosen und rechtlosen Stand, den vierten Stand, wie ihn die Sozialdemokratie betrachtet, tritt der Naturalismus ein, indem er das Elend, die Stimmung, den Revolutionswillen dieses Standes darstellt. Aber der Naturalismus stellt nur dar, ohne eine Lösung zu suchen, er hilft nur mittelbar und schwach durch Verbreitung der Kenntnis tatsächlicher Zustände. Und mag der Naturalismus auch ethisch unterbaut sein, seine Wirkung ist nicht ethisch, er trifft daher ebenso auf große Ablehnung, wie er andererseits von Gleichgesinnten Zustimmung findet.

Stilistisch erlangt der Naturalismus große Bedeutung. Objektivität des Künstlers ist Forderung, daher kann auch die politische Wirksamkeit in der Literatur nur eine begrenzte sein. Parallelentwicklung aller materiellen und geistigen Erscheinungen in diesem Zeitalter läßt sich an Stil und Erlebniseinstellung des Naturalismus wieder entdecken. Der naturalistische Stil beherrscht dieser Parallelität halber in den 90er Jahren das literarische Feld. Es ist kein Wunder, daß der Naturalismus vom Stil aus folgerichtig auch in das Gebiet der heimatlichen Milieuschilderung gelangt. Hauptmann, Halbe und Sudermann zeigen neue Möglichkeiten. Die Entwicklung dörflicher und landschaftlicher Dichtung hört also mit Anzengruber und mit der Wandlung des Zeitalters keineswegs auf. Wie klein ist nun der Schritt von der objektiven Zustandsschilderung zur liebevoll gestalteten Heimatdichtung, wenn nur die notwendige Grundstimmung vorhanden ist.

Die Entwicklung des Begriffs „Heimatkunst".

Diese Grundstimmung ist aber vorhanden, wie aus dem geschichtlichen Ueberblick hervorgeht. Sie macht die Entwicklung einer „Heimatkunst" möglich. Daß eine solche Kunst nicht mehr auf dem Boden der alten Dorfgeschichte wachsen kann, ist klar. Trotzdem bildet die Dorfgeschichte die Brücke; die Heimatkunst darf keineswegs nur aus den Zeitbedürfnissen erklärt werden. Noch sind romantische Vorstellungen von dem Wesen des Volkes vorhanden,

sie erhalten neue Nahrung durch die Zeitverhältnisse. Praktische, politische, zugleich freilich auch in starkem Maße persönlich-gefühlsmäßige Gründe treiben die Heimatdichtung gegen Ende des Jahrhunderts wieder zu einer beachtlichen Höhe. Rosegger steht noch mitten in der Produktion. Timm Kröger u. a. schaffen vor den 90er Jahren, mit dem Erstarken der konservativen, nationalen Strömung mehren sich die Heimatdichter. Sohnrey, Karl Söhle, Hermine Villinger, Polenz, Frenssen und viele andere kommen in die Zeit hinein, in der die Heimatkunst Bedeutung zu erlangen beginnt. Eine Theorie hat Material genug, an das sie anknüpfen kann. Dazu kommen reiche Ströme einer neuen Gesinnung über Volk und Kunst, die stimmungsmäßig mitwirken. Es wird etwas wie eine nationale Weltanschauung gesucht. Die Ausflüsse der neuen Gesinnung wollen wir zunächst betrachten.

a) Julius Langbehn.

Julius Langbehn, der Rembrandtdeutsche, verweist als einer der ersten und wirksamsten auf das Land zurück. Nicht allein der Gegensatz zur Sozialdemokratie und zur Industrialisierung führt einen Teil des Volkes zum Land oder zum mindesten zur Provinz, sondern vor allem der Gegensatz zu Berlin. Er ist geboren aus dem Widerwillen gegen die völlige Zentralisation und gegen die Zentrale Berlin selbst, einmal aus der Angst, persönliche Eigenarten aufgeben zu müssen, zum andern aus der Erkenntnis des Wertes dieser Eigenarten für den Gesamtorganismus des Volkes. Langbehn hegt eine seltsam mystische Auffassung vom Wesen des Volkes, von Rasse, von Blut und Boden, von allen menschlichen Verhältnissen und Beziehungen. Seine Ziele sind nicht praktische, sondern ideelle. Langbehn ist Vorkämpfer einer allgemeinen Heimatkunst, sei es auf dem Gebiet der Dichtung, der Malerei oder der bildenden Kunst.

Das Buch „Rembrandt als Erzieher", gezeichnet: „Von einem Deutschen", erscheint 1890 und erregt sehr erhebliches Aufsehen, 1891 schon liegt die 38. Auflage vor. Hier wird eine Stimmung in Worte gefaßt, die in Teilen des Volkes schon vorbereitet ist, und die nun aufflackert. Ein Ruf nach neuem und bewußtem Deutschsein, nach deutscher Art und deutscher Kunst wird wach.

Langbehn wendet sich in erster Linie gegen die nichtdeutschen, also nicht artgemäßen Einflüsse. Er erkennt als deutsch den Individualismus, den Subjektivismus, die Synthese, die Hinneigung zu einer Kunst, die „nicht fremder Regel, sondern nur dem eigenen inneren Gesetz" folgt (Rembrandt als Erzieher, S. 13). Er muß daher zu einer völligen Ablehnung der naturalistischen Auffassung kommen, die Objektivität und Analyse in die vorderste Reihe stellt. Nach Langbehns Anschauung ist es unmöglich, daß eine Metropole ein einheitliches Kulturprogramm für das ganze Reich aufstellt,

besonders wenn in dieser Zentrale fremde Einflüsse und der Geist eines materialistischen Zeitalters herrschen. Damit wendet sich Langbehn gegen die „Signatur der Zeit", und gibt einem Erneuerungswillen von innen her Ausdruck.

Er glaubt, die Kunst sei lokal bedingt; bei Rembrandt sieht er den provinziellen Charakter besonders entwickelt, seine niederdeutsche Herkunft ist sichtbar in seinen Werken. So soll auch der deutsche Künstler „lokal" sein (R. a. E. S. 15) — damit spricht er nicht der Notwendigkeit einer Milieuschilderung das Wort, sondern einer Kunst, die aus dem tiefsten Wesen des Stammes herauswächst. Doch soll der Künstler nicht Württemberger, sondern Schwabe, nicht Hannoveraner, sondern Niederdeutscher sein. Vom heutigen Standpunkt aus ein interessanter Gedankengang, der damals keineswegs selbstverständlich ist.

Zugleich aber wünscht Langbehn innerhalb einer Stammesgemeinschaft „scharf ausgeprägte geographische, landschaftliche, lokale „Kunstschulen" (R. a. E. S. 15), demnach glaubt er an eine Art von Stammesindividualität.

Am ehesten ist das Land die Quelle neuer deutscher Kultur. Der Bauer tritt durch seinen Grundbesitz „in ein ganz direktes Verhältnis zum Erdzentrum" (R. a. E. S. 126), er ist daher kosmisch gerichtet und steht „Gott und Natur nahe". Nur König und Künstler sind ihm ebenbürtig und beide begegnen sich in ihm (R. a. E. S. 127). Künstler, Bauer und König stehen und fallen mit der Heimat, „die Heimat ist das Ideal" (R. a. E. S. 128), das jeder Mensch erstrebt, und „Bauerngeist ist Heimatsgeist". Die Heimat des deutschen Menschen ist bestimmt durch das arische Blut (R. a. E. S. 328), also die Rasse. Ueber allem aber steht das Reich, das freilich nicht mit dem Reich der Jahrhundertwende identisch ist.

Kunst, Politik, Wissenschaft, Bildung, die ganze Menschheit will der Rembrandtdeutsche zum Bäuerlichen, kosmisch Gebundenen zurückführen, das Ergebnis einer solchen Gebundenheit stellt er an dem niederdeutschen „Bauern" Rembrandt dar. (R. a. E. S. 124.)

Niederdeutschland ist besonders deshalb dem neuen Reich notwendig, weil es ein kolonisierungsbegabtes Land, also ein Bauernland ist, das auf geistigem und politischem Gebiet friedlich erobert (R. a. E. S. 141). Langbehn möchte eine „Verbauerung" Preußens statt einer Verstädterung. Das niederdeutsche Wesen im besonderen scheint ihm der Zeit am notwendigsten zu sein, das Plattdeutsche nennt er sogar „eine Heldensprache" (R. a. E. S. 139).

Langbehns Buch ist viel zu unklar, zu mystisch und von zu unlogischen und widerlegbaren Schlußfolgerungen durchsetzt, als daß sich darauf eine neue, klare Weltanschauung aufbauen ließe. Aber

eine Fülle von Gedankengängen und Andeutungen drücken eine allgemeine Stimmung aus, die durch die Zeit und ihren Mangel an fundamentschaffender Weltanschauung hervorgerufen ist.

Es sind in dem Buch Töne angeschlagen, die in die Zukunft klingen, und die Fäden des damals noch chaotisch erscheinenden Stimmungsgewebes reichen bis in die Gegenwart. Nicht die unklar mystische Darstellung, nicht die widerlegbaren Beweise, sondern die Stimmungsgrundlage ist das entscheidende, und man kann als eigentliche Schwäche des Buches nur bezeichnen den Versuch, diese Stimmung mit unzulänglichen Mitteln beweisen zu wollen.. Das Buch kann deshalb nicht logisch überzeugen, sondern nur ethisch überreden.

Ueber die sonderbare und außerhalb des Normalen stehende Persönlichkeit Julius Langbehns gibt — allerdings ziemlich einseitigen — Aufschluß das Buch von Benedikt Momme Nissen „Der Rembrandtdeutsche Julius Langbehn", erst 1926 im Herderverlag in Freiburg erschienen und schon beim 33. Tausend angelangt. Doch dürfte das Interesse an dem Buch im Wesentlichen dem Konvertiten Langbehn gelten, von einem Mitkonvertiten und jetzigen katholischen Priester dargestellt. Immerhin werden in dem ziemlich flachen, sehr breiten Buch die äußeren Lebensschicksale und die Entwicklung gegeben, die überraschende Schlüsse zulassen. Symbolisch für seine völlige Wandlung zum Religiösen, kirchlich Katholischen, Mystischen hin ist die Umwandlung des Rembrandtbuches in einer späteren, heute in Umlauf befindlichen Ausgabe, die Langbehn seinem Freunde Nissen übertrug. Schon sehr bald, im Januar 1900, tritt Langbehn zum Katholizismus über. Es scheint, als ob die Zeit für seine Gedanken damals noch nicht bereit ist, Langbehn ist nicht der einzige, der resigniert und von seinem Werke abrückt.

In den Literaturgeschichten scheint die Behauptung üblich geworden zu sein, daß der Rembrandtdeutsche auf die Entwicklung der Heimatkunst, besonders auf die theoretische Heimatkunst, einen besonderen Einfluß ausgeübt habe, das ist richtig und auch nicht richtig. Gerade in einer ähnlich gesinnten Richtung trügt der Schein außerordentlich, bei näherer Betrachtung hat Langbehn mehr symptomatische Bedeutung für die Heimatkunst. In dieser Richtung ist er allerdings außerordentlich wichtig für die Heimatkunst und besonders für das Verständnis derselben.

b) Heinrich Sohnrey.

Heinrich Sohnrey weist als nächster auf das Land hin, er steht am stärksten mit den praktischen Fragen des Volkslebens im Zusammenhang. Seine Tätigkeit im Dienste des Landvolkes fällt mit der Gründung des Bundes der Landwirte 1893 zusammen. In

diesem Jahr gibt er zum ersten Mal „Das Land" heraus, eine „Zeitschrift für die sozialen und volkstümlichen Angelegenheiten auf dem Lande. Organ für die gesamte ländliche Wohlfahrtspflege". Sie hält sich einige Jahre.

Sohnrey schreibt dem Lande, wie Langbehn, ideelle Werte zu, sucht aber zugleich auch praktisch zu helfen. Er erkennt, daß die Bindung an die Scholle sich zu lockern droht und strebt deshalb darnach, vom Lande aus das Land und die Nation zu reformieren, nicht nur Rechte, sondern auch Pflichten zu fordern. Er richtet sein Augenmerk vornehmlich auf die Hebung der Bildung auf dem Lande, um so das notwendige Mitgehen mit der Zeit möglich zu machen.

Die Zeitschrift „Das Land" wird neben rein praktisch landwirtschaftlichen, neben pädagogischen Erörterungen für Sohnrey zum Sprachrohr seiner dichterischen Intentionen. Im zweiten Jahrgang 1893, S. 67 ff. bringt er einen großen Aufsatz: „Unsere Aufgabe auf dem Gebiete des Volkstums im Hinblick auf den Zug vom Land und die soziale Revolution. Ein Aufruf an alle ernsten Freunde des deutschen Volkes und Vaterlandes". Hierin läßt er sich auch über die Aufgaben der Literatur aus.

Die großstädtische Tagesliteratur richte den Rest unseres echten, alten Volkstums zugrunde. Ihrer verderblichen Wirkung auf weite Volkskreise wegen wünscht er die Rückkehr der Kunst zum Lande. „Nicht in der Großstadt, nein, draußen auf dem Lande müssen wir ihre (der Jugend) Scharen sammeln; auf dem Lande muß dem Lande das neue Geschlecht der Dichter und Künstler entstehen und das dichterische und künstlerische Ringen gegen die Großstadt beginnen".

Aber trotz aller Verdienste Sohnreys um die Anerkennung des Landes läßt sich nicht übersehen, daß er das tiefste Wesen des Volkes vielleicht zu fühlen, aber nicht auszudrücken vermag. Er bleibt an der Oberfläche. Durch Erhaltung äußerer Dinge sucht er eine Vertiefung des Volkswesens herbeizuführen.

c) Ernst Wachler.

Ebenso wie Sohnrey sucht Ernst Wachler im Jahr 1893 (im Aufsatz: „Heimat- und Volksschauspiel" abgedruckt in 2. verbesserter Auflage 1904 bei Gg. Müller, München und Leipzig) vom Volk, von seiner Mythologie und Geschichte her die Regeneration deutschen Volkstums und deutscher Kunst zu erreichen. Mehr als Sohnrey zielt er freilich auf das allgemein deutsche, nicht auf das dörfliche Leben hin. Gemeinsam ist ihnen, daß sie fern von Großstadtproblemen die Kunst aufstellen, und damit nationale Aufgaben zu lösen versuchen. Die nationalen Aufgaben der Kunst scheinen Wachler zu sein, den Sinn für Heimat und Vaterland zu

erziehen, sich frei zu machen von den undeutschen Einflüssen fremder Stile und Stoffe. Wachler verlangt eine volkstümliche Poesie, die aus dem Volke schöpft.

Wie Langbehn sieht Wachler im deutschen Individualismus eine ungeheure Kraftquelle. Die Stammeseigenart soll in der Kunst sichtbar werden. „Von der Situation, vom Boden, von der Beschaffenheit der Gegend, des Volksschlages muß die Dichtung ausgehen." Dieser Satz wird entscheidend für die Heimatkunst. Auf der anderen Seite ist Wachler freilich ausgesprochen Reichsdeutscher, er ist nicht auch politischer Partikularist, was sich in seiner Stellung zur Nationalgeschichte ausdrückt.

Seine nationalen Bestrebungen führen Wachler dazu, das Harzer Bergtheater zu gründen, das im Volk die Verbindung mit der heimatlichen Natur wieder herstellen soll.

d) Cäsar Flaischlen.

Mit dem Umsichgreifen der nationalen Strömung wächst die Erkenntnis von der biologischen Bedingtheit der Kunst überhaupt. Nicht nur bewußte nationale Einstellung dem Kunstschaffen gegenüber wird gefordert, auch die unbewußte stammestümliche Bindung des Dichters glaubt man zu entdecken. Cäsar Flaischlen weist im Vorwort einer von ihm herausgegebenen Anthologie „Neuland" 1894 auf die individuelle Verschiedenheit aller Stämme und damit ihrer Künstler hin. „Momente, die bisher noch nie so hervorgetreten sind, die mit ‚Partikularismus' und dergleichen nichts zu schaffen haben, die jedoch (eine interessante Voraussage für die Zukunft) für eine spätere Literaturgeschichte zweifellos zum Ausgangspunkt ganz neuer Forschungen werden dürften."

Flaischlen gehört nicht eigentlich zu den Vorkämpfern einer Heimatkunst, hat aber wohl zum mindesten mit dieser einen Erkenntnis angeregt.

e) Friedrich Lienhard.

Der nächste, der sich zu den Vorkämpfern um eine neue deutsche Bewußtheit auf künstlerischem Gebiet stellt, ist Friedrich Lienhard. Er ist Elsässer, von Haus aus Theologe, aber zum Hauslehrerstande übergegangen. Als auch dieser Beruf seiner Freiheitsliebe und seinem Bedürfnis nach öffentlicher Betätigung nicht mehr zusagt, wird er Journalist und Dichter.

Lienhard verdankt „entscheidende Anregung" vor allem dem Dezentralisationsruf Langbehns (Wasgaufahrten S. 113). Von hier aus wird er eine Zeit lang zur Förderung einer künftigen Heimatkunst getrieben. Seine Heimatkunstauffassung entspringt aber von Anfang an aus anderen Quellen als denen der späteren Heimatkunst und auch denen der Kunstreformer, die ich bisher anführte.

Im Jahr 1895 erscheint Lienhards überraschend erfolgreiches „Zeitbuch" „Wasgaufahrten". Die Wirksamkeit dieses dichterisch gewiß nicht sehr bedeutenden Werkes muß tatsächlich in den behandelten Fragen, in der Art ihrer Beantwortung liegen, und wieder zeigt sich, daß in der Tiefe der Zeit ganz andere Sehnsüchte und Kräfte leben, als sie für uns Nachgeborene, denen die Erfüllung dieser schlummernden Sehnsüchte Selbstverständlichkeit geworden ist, an der Oberfläche des kulturellen und geistigen Lebens der Zeit auftauchen. Lienhard spricht, wenn auch nicht sehr viel klarer und realer als Langbehn, Dinge aus, die in Vieler Herzen ruhen. Aber auch er ist nicht die Führerpersönlichkeit. Er kann seinen Ideen so wenig wie Langbehn zum nationalen Durchbruch verhelfen und auch seine Pläne bewegen sich bald offensichtlich in anderen Bahnen als in denen, die man aus den Wasgaufahrten immerhin erwarten könnte.

Die Vorherrschaft Berlins scheint auch Lienhard die größte Gefahr für die deutsche Kultur zu sein. Den schärfsten Ausdruck gibt er ihr 1900 in der Schrift „Die Vorherrschaft Berlins", welche die in den Wasgaufahrten angedeuteten Fragen in aller Breite ausführt.

Dem Industrialismus, Mechanismus, Spezialismus, Materialismus, Sozialismus, Naturalismus, Symbolismus, dem allem setzt Lienhard den Idealismus gegenüber. Da er im Innersten ein völlig unpolitischer Mensch ist, versteht sein Idealismus nicht eigentlich die tiefsten Fragen der Zeit, versteht nicht, daß sie geschichtlich bedingt sind, sondern Lienhard hält sie in starkem Maße für Mache, die von Berlin ausgeht. Am meisten scheint ihm dies in der Kunstpolitik der Fall zu sein. Das Berliner „Kaffeehausliteratentum" und das ausländisch beeinflußte und beherrschte Theater haben ihn eigentlich aus Berlin weggetrieben in die Einsamkeit der elsässischen und thüringischen Wälder.

Deshalb wünscht auch er eine Erneuerung des deutschen Geistes und der deutschen Dichtung von den Provinzen her, die noch nicht die Berliner Atmosphäre in sich aufgenommen haben. Schon ein Jahr vor den Wasgaufahrten, 1894, stellt er in einem Aufsatz („Persönlichkeit und Volkstum", „Neue Ideale" S. 45 ff.) Persönlichkeit und Volkstum als die Angelpunkte der Kulturentwicklung hin. Lienhard tritt mit den „Wasgaufahrten", so scheint es vielen später, und so steht es in den meisten Literaturgeschichten zu lesen, die Führerschaft einer heimatlichen Kunst an. In Wirklichkeit liegt schon hier im Kern seine ganze spätere Entwicklung zur klassischen Lebenshaltung begründet. Schon hier haben wir die Heimatauffassung seiner späteren Zeit, die mit der dichterischen und hieraus gewonnenen theoretischen Heimatkunst nicht viel gemein hat. Lienhard gibt sich kurze Zeit gewissermaßen einer Selbsttäuschung hin über seine eigentlichen Anschauungen.

Können die Gedanken der Wasgaufahrten aber immerhin noch als reale Forderungen gedeutet werden, so zeigt sich doch bald, daß Lienhards Entwicklung in anderen Bahnen verläuft. Lienhard geht über die Forderung einer heimatlichen oder landschaftlichen Literatur hinaus zu der einer Höhenkunst, die durch klassische Ideale unterbaut ist. Unaufhörlich weist er auf diese Höhenkunst hin, um ihretwillen wird er lieber ein Einsamer, als daß er irgendwelche Zugeständnisse macht.

Aber noch während er Realpolitiker und Verfechter einer heimatlichen Kunst zu sein scheint, schließt sich ihm der Literarhistoriker Adolf Bartels an und sucht gemeinsam mit dem anscheinend Gleichgesinnten die heimatliche Dichtung unter nationalen Gesichtspunkten zu propagieren. Lienhard meint wohl einige Zeit, die heimatliche Kunst könne die Grundlage seiner Höhenkunst werden und entschließt sich 1900 dazu, eine Zeitschrift herauszugeben, die ihm wiederum bis zum heutigen Tage den Ruf eines Führers der Heimatkunst eingetragen hat. Und doch hat er mit diesem Entschluß und ihren klärenden Folgen auch die Täuschung über seine eigenen Ideen und die Entwicklung der Heimatkunst zugleich erkannt und die Folgerungen gezogen.

Der Gründung der Zeitschrift „Heimat" gehen Verhandlungen mit dem Verleger Georg Heinrich Meyer voraus, die ihm deutlich zeigen, daß er sich eben Selbsttäuschungen hingibt. Lienhard berichtet hierüber andeutungsweise in einer Anmerkung zu seinem Aufsatz „Heimatkunst" (Neue Ideale = N. I. S. 81). Darnach geht die Gründung von ihm aus, aber der Titel „Heimat" stammt nicht von ihm, sondern vom Verleger. Er selbst wünscht den Titel „Hochland", einen Titel, der selbstverständlich auch seine Folgen für den Inhalt gehabt hätte. Hält man die beiden Titel nebeneinander, so erkennt man, daß Lienhards Ansichten, die er in seinem Aufsatz „Persönlichkeit und Volkstum" und den „Wasgaufahrten", immer im Hinblick auf sein Höhenkunsthochland, geäußert hatte, in den Besprechungen eine bedeutende Rolle spielen, keinesfalls aber sollen sie den Inhalt erschöpfen, der nicht wesentlich Heimat, sondern Hochland zeigen muß. Der Verleger schiebt das Gewicht, sicher aus verlegerischen Gründen, nämlich um die immerhin schon vorhandene Konjunktur auszunützen und auch, weil seine persönlichen Neigungen auf eine praktische nationale Betätigung hinauslaufen, auf die andere Waagschale. Lienhard macht einen Vermittlungsvorschlag, um wenigstens seine Hauptintention zu retten, indem er den Titel „Hochland und Heimat" durchzusetzen versucht, aber selbst diesen bringt er nicht durch, der Verleger bleibt bei seinem Widerstand. Er wandelt später sogar den Titel in „Deutsche Heimat" um, womit Lienhard niemals hätte einverstanden sein können, unter „Heimat" kann er noch sein geistiges

Hochland einbegreifen, unter „Deutscher Heimat“ nicht. Bartels ist an der Zeitschrift maßgebend mitbeteiligt, zwischen ihm und dem Verleger einerseits und Lienhard andererseits kann eine Harmonie der Anschauungen bei ihrer ganz verschiedenen Aufgabenstellung nicht bestehen. Der Erfolg ist, daß Lienhard nach dem ersten Vierteljahr schon zurücktritt, und nur noch als leitender Mitarbeiter tätig ist. Jedenfalls aber gibt er durch ein Programm der Zeitschrift die erste Richtung, die noch eine Weile beibehalten wird.

Trotz der Höhenkunstforderung veranlaßt ihn seine Abneigung gegen die Reichshauptstadt und wohl auch gegen den aufgeflammten Meinungskrieg in den Zeitungen dazu, im Jahr 1900 — doch wahrscheinlich schon, nachdem er die Leitung der „Heimat“ aufgegeben hat — die Schrift: „Die Vorherrschaft Berlins“ herauszugeben. Gegen den schädlichen Einfluß Berlins verlangt er hier noch einmal Heimatkunst und nähert sich ihr damit wenigstens theoretisch am stärksten in seiner Entwicklung. Doch er bleibt Idealist. „Ein großer Blick, ein starker Zug, ein weiter Hauch“ muß in die Heimatkunst kommen, soll sie als „wahrhaft moderne Heimatkunst anregend hineintreten in den Gang der Zeit“. Diesmal propagiert Lienhard die Heimatkunst wirklich aus praktischen Gründen, sieht aber doch noch ihre Mängel. Daß er auch jetzt keineswegs mit ihr einverstanden ist, bestätigt der Aufsatz „Heimatkunst“ aus demselben Jahre 1900, der deutlich Abstand nimmt. Er erklärt ausdrücklich, sich nicht auf die Heimatkunst festlegen zu wollen, vielmehr wolle er bei dieser Gelegenheit offen eingestehen, daß er um dieses Wort bedenkliches Philistertum spüre, sei es auch gediegenes, augenblicklich nützliches und notwendiges gegenüber Entartung und symbolistischer Phantastik. „Vermutlich“ hätten die Leute der Heimatkunst (also er rechnet sich gar nicht einmal dazu) nicht mehr bloß Probleme, Technik und Symbolistik gewollt, sondern vor allen Dingen die Würde des Menschen, Seele und Wärme, Lebensenergie, Männer und Helden, Gemüt und Leidenschaft, Gedanken und Flugkraft der Phantasie (Vorherrschaft Berlins, S. 83). Und er fragt, nachdem er seine Höhenkunstforderungen angeschlossen hat, ob denn für diese Wünsche das Wort Heimatkunst überhaupt ausreiche. Man werde diese Bewegung nur als einen Versuch auffassen dürfen, auf der Grundlage eines weit und frei erfaßten nationalen Gedankens neue Zusammenhänge zwischen Kultur und Kunst, Zeit- und Volksgeist zu schaffen. Lienhard mag glauben, daß er hier einen praktischen Ansatzpunkt fände, um eine Kulturmission zu erfüllen, wenn er die Kunst erst einmal über das „frische Land“ begleite, statt durch die „Zimmer der Theorie“ und von da aus zu seiner Höhenkunst vorstieße. Als Dichter gibt Lienhard sehr bezeichnende Bei-

träge zur Heimatkunst bezw. zur Höhenkunst: „Die heilige Odilia", „Gottfried von Straßburg", „König Arthur" und eine „Wartburg-Trilogie", die „Nordlandslieder" und das „Thüringer Tagebuch".

Als er immer deutlicher einsieht, daß seine Wünsche im Rahmen der Heimatkunst nicht erfüllt werden können, wendet er sich ganz dem Idealismus zu, dessen Zielpunkte Weimar und Bayreuth und das Christentum sind. Emerson, Ruskin, Carlyle gewinnen steigende Bedeutung für ihn. Von jetzt an ist Lienhard überhaupt aus dem Entwicklungsgang der Heimatkunst auszuschalten.

Lienhard wählt nun ganz Goethe zum Vorbild, aber charakteristischerweise den alten, abgeklärten Goethe. Wie bei diesem ist Entsagung im realen Leben Lienhards eigentliches Lebensprinzip.

Zusammenfassend läßt sich Lienhards Stellung ungefähr so angeben: Das, was er zu Heimat und Heimatkunst in positivem Sinne von seiner jeweiligen Stimmung aus sagt, kann in der Tat der Heimatkunstbewegung Impulse geben. Man muß aber zu einer Ueberbewertung seiner Stellung innerhalb dieser Bewegung kommen, wenn man den Zusammenhang seiner Gesamtanschauung nicht berücksichtigt. Verwandte Ansichten begegnen um diese Zeit in der Kunsterziehungsbewegung in besonderer Ausprägung in Avenarius „Kunstwart", so schlecht Lienhards Beziehungen zum „Kunstwart" auch sein mögen.

Adolf Bartels hat tatsächlich recht, wenn er Lienhard nicht als Führer der Heimatkunst anerkennt („Zur Geschichte der Heimatkunst", „Eckart", ein deutsches Literaturblatt, III).

f) Adolf Bartels.

Adolf Bartels, der Literarhistoriker und Kritiker des „Kunstwarts", hat sich wenige Jahre nach Lienhards „Wasgaufahrten", zu einer Zeit, da die Auswirkungen des Naturalismus immer sichtbarer werden, der heimatlichen Dichtung angenommen, und faßt sie 1898 im „Kunstwart" (11. Jahrg., Heft 16, Mai 1898, „Neue Erzähler") unter dem Sammelbegriff „Heimatkunst" zusammen. Ich verlasse mich hierbei auf sein Zeugnis („Grüne Blätter für Kunst und Volkstum", Heft 8, „Heimatkunst", S. 14). Ich selber.. gebrauchte wahrscheinlich (2. Aufl. meiner „Deutschen Dichtung der Gegenwart", Ende 1898) das Wort Heimatkunst zuerst. Eingehender äußert er sich dann noch in seinem Eckartaufsatz. Warum Bartels das klarere Wort Heimatdichtung durch Heimatkunst ersetzt, scheint mir verständlich, er hat das Gefühl, daß hiermit höhere Ansprüche an den Künstler und die Kunst gestellt werden.

Er sieht eine aufblühende, heimatliche Literatur und seine Beschäftigung mit Dichtung überhaupt läßt ihm diese als möglichen Ausgangspunkt zu einer Erneuerung der deutschen Kunst erscheinen. Er hat selbst schon eine Gedichtsammlung „Aus der meerum-

schlungenen Heimat" 1895 herausgegeben und ihr zwei Romane, „Diedrich Sebrandt" und „Die Dithmarscher" folgen lassen. Seine nationale Begeisterung treibt ihn zur tätigsten Mitwirkung an der aufblühenden Heimatkunst.

Bartels ist sicher anfangs nicht vom Rembrandtbuch beeinflußt, er sagt hierüber: („Alte und Junge" S. 313) „Der Prophet einer dem Tiefsten entstammenden Heimatkunst war der Verfasser des im Jahre 1890 erschienenen, Aufsehen erregenden Buches „Rembrandt als Erzieher" (Julius Langbehn)", gibt jedoch in seiner Uebersicht im „Eckart" an, daß er in der 4. Auflage 1901 seiner „Deutschen Dichtung der Gegenwart" (A. u. J.) Langbehn den Propheten der Heimatkunst genannt habe, d. h. also, daß ihm persönlich ein Zusammenhang der Heimatkunst mit Langbehn bis 1901 keineswegs geläufig war. Es sieht so aus, als ob er vielleicht durch Lienhard darauf gekommen wäre. Von einer weiteren direkten Beeinflussung ist mir nichts begegnet. Bartels Anschauungen fließen aus ähnlichen Quellen wie Sohnreys. Sie sind politisch begründet, aber weltanschaulich erhöht. Und zum Andern erwachsen sie aus der Abneigung gegen den Naturalismus, den auch Lienhard ablehnt. Bartels gibt die Gründe seiner Heimatkunstverteidigung klar an: „Wir sind ... nicht für sie eingetreten, um uns einen Namen zu machen, sondern weil wir sie für heilsam hielten, heilsam gerade zu dieser Zeit. ... wir haben sie aus rein praktischen, wesentlich nationalen Gründen auf den Schild erhoben" (Grüne Blätter für Kunst und Volkstum = Gr. Bll., Heft 8, S. 5). Die Heimatkunst steht in diesem Sinne im Dienste einer großen Heimatbewegung, die zugleich eine große nationale Bewegung ist.

Bartels muß aus seinen Anschauungen heraus daher zu anderen Ergebnissen gelangen als Lienhard.

Mit Lienhard interessiert Bartels sich für das Zeitschriftenunternehmen Meyers und tritt gleich im ersten Heft als führender Mitarbeiter auf. Es stehen nun im ersten Heft eigentlich zwei Programme, deren Verschiedenheit sich aus der verschiedenen Anschauungsweise der beiden „Führer" erklärt. Letzten Endes behauptet sich Bartels Programm als viel eher praktisch durchführbar, es ist zum Teil schon vorher verwirklicht.

Im gleichen Jahr läßt er auch im Meyerschen Verlag in den „Grünen Blättern für Kunst und Volkstum" als achtes Heft eine Abhandlung „Heimatkunst. Ein Wort der Verständigung" erscheinen, in der „die ‚Theorie' der Heimatkunst wohl am reinsten und ausführlichsten niedergelegt ist" (A. u. J. S. 334). Es sind dies die zusammengefaßten Aufsätze der „Heimat", deren Verfasser Bartels ist.

Scharf wendet sich Bartels gegen die Auffassung, die Heimatkunst sei nur Fortsetzung der alten Dorfgeschichte, er nennt diese ein künstlerisches Produkt und spricht ihr die nationale Aufgabenstellung ab. Die Heimatkunst sei gerade ihrer nationalen Aufgabe wegen weiter und notwendiger.

Dabei ist auch für Bartels die Heimatkunst nicht letztes Ziel, er will die große nationale Kunst heraufsteigen sehen. Sie ist freilich wesentlich anders gerichtet als Lienhards Höhenkunst, ihr Vorbild ist Hebbel und Keller, nicht so sehr Goethe.

Um das Jahr 1900 beginnt die Heimatkunst auch in den Zeitungen und Literaturblättern ihre Kreise zu ziehen. Hier wie bei den Theoretikern der Heimatkunst lassen sich verschiedene Stimmungsrichtungen beobachten. Um den Heimatkünstler Gustav Frenssen erhebt sich ein besonderer Krieg. Der Kunstwartstreit Lienhards um „Wollen und Können" schließt in manchen Blättern auch die Kritik an der Heimatkunst ein und immer wieder müssen „Letzte Worte zur Heimatkunst" (Bartels) geschrieben werden. Wird auf der einen Seite der Wille zur Verwurzelung mit dem heimatlichen Boden hervorgehoben, die zum höheren Ziel der „Entfaltung des ganzen und wirklichen Volksempfindens in der Literatur, zu dichterischen Offenbarungen bewußt nationaler Kulturgefühle" führen wollen (Eckart, IV, 2. 1909, S. 634), so wird der Heimatkunst auf der anderen Seite eine „agrarische Beschränkung" des Begriffes Heimat vorgeworfen (B. Litzmann, Lit. Echo 3. Jahrg. 1900/01, Spalte 303/12). An dem Heimatkunsttheoretiker Bartels selbst und damit an der Heimatkunst wird oft genug Kritik geübt: „Adolf Bartels wurde der Hauptmann der Heimatkunst und hat sie durch die tödliche Einseitigkeit grundreaktionärer Gauorganisation bald ad absurdum geführt. Lienhard wollte ein starkes, echtes Bodengefühl, Pietät gegen die geistigen Einflüsse der eigenen Individualität gerettet sehen; statt dessen begann nun ein ganz äußerliches Drauflosdialektisieren. Der Pommer, der Schwarzwälder, der Westfale, der Bayer, alle zogen ihr ‚Nationalkostüm' an und brachten ihre Belanglosigkeiten, ihren verstaubten Urväterhausrat an Rückständigkeiten an den Mann". (Augustheft 1906 der „Deutschen Kultur".) Ein Vorwurf wie „Naturalismus der Beschränkten" (zit. Bartels A. u. J. S. 335) ist immerhin noch milde gegen die politischen Anwürfe. Wie wir sehen werden, sind diese Urteile, zum mindesten über die Theorie, nicht richtig. Die Stellungnahme der Heimatkunst gegenüber ist aber für die Zeitkritik sehr charakteristisch und interessant weiterhin, weil sich diese Zeitkritik in den Literaturgeschichten fortgeerbt hat. Es ist eben so: Die Freunde der Heimatkunst sehen ihr theoretisches Ziel vor sich oder kritisieren ihre praktischen Vertreter unter dem Standpunkt einer nationalen Zielsetzung; ihre Gegner sehen den politischen und weltanschaulichen Gegensatz zur Zeitliteratur, zu

Berlin, zur ganzen Entwicklung des modernen Lebens und empfinden die Rückkehr aufs Land als eine Einengung. „... von dieser so ihre eigentlichen künstlerischen Zwecke verkennenden Heimatkunst habe die Kunst wenig oder nichts zu hoffen" (Lit. Echo, 3. Jahrg. Sp. 303/12).

Auch Bartels muß einsehen, daß seine Hoffnungen auf die Heimatkunst zu groß gewesen sind, mit dem Erreichen des Höhepunktes setzt auch zugleich der Abstieg ein. Wenn Bartels auch von Lienhard sagt, den Schritt zur heimatlichen Milieukunst habe er nicht mehr mitgemacht, und damit sich noch auf die Seite der tatsächlichen heimatkünstlerischen Entwicklung stellt, so schreibt er doch schon im Jahre 1904 („Deutsche Welt" Nr. 50, „Ein letztes Wort zur Heimatkunst"), die Heimatkunst habe ihre historische Aufgabe erfüllt und zieht sich damit bis zu einem gewissen Grade von ihrer Betreuung zurück. Hier spricht er auch von der Heimatkunst als „gewesen". Praktisch entspricht das nicht den Tatsachen, denn die heimatliche Literatur ist sogar durch den Krieg nicht unterbrochen worden, und gleich nach dem Krieg (ab 1919) gibt es eine Zeitschrift „Heimatkunst", die ähnliche Ziele verfolgt, wie die „Heimat". 1908 ruft Bartels schon fast mit einem Anflug von Verzweiflung: „Eine gesunde Heimatkunst haben wir nun schon, und sie wirkt im Stillen mehr als man denkt: Jetzt gilt es zur Höhenkunst, wie Fritz Lienhard zuerst gesagt hat, emporzukommen. Doch tun es große Worte und der beliebte Scheinidealismus nicht, wir brauchen große Gestaltung." (Geschichte der Deutschen Literatur 3. Bd. 1908 S. 734.) Und nun weist er nicht mehr so stark auf Keller und Gotthelf, sondern auf Hebbel hin, der ihm die große, nationale Kunst am stärksten zu verkörpern scheint.

Immer und immer wieder betont er die Uebergangsstellung der Heimatkunst, sie sei ihm nie die Kunst gewesen (Gr. Bll. S. 5); große Kunst sei nicht jederzeit für ein Volk zu haben, wohl aber gesunde Kunst, ein Goethe und ein Bismarck könnten vielleicht niemals einem Volke gleichzeitig erstehen (Deutsche Heimat, 4. Jahrg. 1901, S. 38). Bartels hat allerdings die Heimatkunst nie verleugnet, er verteidigt sie noch in den heutigen Auflagen seiner Literaturgeschichten.

Ganz einheitlich ist die Stellung, die Bartels auch innerhalb ihrer einzelnen Etappen einnimmt, keineswegs. Es ist deshalb nicht leicht, den Entwicklungsgang der Heimatkunst festzulegen.

Die Dichtung der Heimatkunst.

Ist es fast unmöglich, die Theoretiker der Heimatkunst, besonders Friedrich Lienhard und Adolf Bartels unter einem gemeinsamen Nenner zu betrachten, so werden die Schwierigkeiten noch größer, wenn man die Dichtung in Beziehung zur Theorie bringen will.

Schon zu Beginn der Erklärung des Begriffs Heimatkunst habe ich betont, daß die Heimatkunst nicht plötzlich aufgetaucht ist, sondern daß es Heimatdichter, oder sagen wir landschaftlich bestimmte Dichter immer gegeben hat, auch über Anzengruber hinaus. Mag auch der Rembrandtdeutsche 1890 nach einer neuen Kunst gerufen haben, er ist nicht erst entscheidende Anregung zur heimatlichen Dichtung. Die Zuteilung zum Begriff Heimatkunst geschieht deshalb auch durchaus subjektiv von Seiten der Heimatkunsttheoretiker. Die Dichtung der Heimatkunst ist keine so selbstverständliche Einheit, wie sie in den Literaturgeschichten und aus einer immerhin schon 30jährigen Distanz zu sein scheint. Denn die Dichtung arbeitet nicht bewußt im Sinne eines solchen Oberbegriffs, sondern wird von der Theorie mit dem Namen belegt. Trotzdem ist es wohl der theoretischen Propagierung und dem ausgeprägten Zeitungsgeplänkel zu verdanken, wenn die Heimatkunst am Anfang des Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht. Er ist durch die unerhörte Auflagenzahl des „Jörn Uhl" von Frenssen gekennzeichnet. Die bessere Unterhaltungsliteratur dieser Zeit wird bald zum großen Teil von der Heimatkunst bestritten. Den entscheidenden Schritt zur „großen, nationalen" Kunst oder zur „Höhenkunst" aber tut die Dichtung der Heimatkunst keineswegs, das kann man schon fast von vornherein sagen. Ihre Grenzen sind durch Zeitgebundenheit und Talente gezogen. Die Zeit für eine völlig neue Dichtung ist durchaus noch nicht gekommen, die eigentliche Tragik der Zeit überschattet alle Gebiete des kulturellen Lebens.

Eine ausführliche Aufzählung der Vertreter der Heimatkunst erscheint mir unnötig, sie ist in jeder der Bartels'schen Literaturgeschichten zu finden.

Wir sahen schon, daß ältere Dichter in die Heimatkunst hineinragen.

Bartels nennt als Uebergang von der älteren Gruppe der Heimatdichter zur tatsächlichen „Heimatkunst" Wilhelm von Polenz. Polenz ist einer von den Dichtern, die um die Jahrhundertwende und schon in den 90er Jahren von der Stadt aufs Land ziehen, weil sie sich im Gegensatz zur Literatur und zum Leben der Großstadt fühlen. Paul Keller gehört auch hierher (s. „Waldwinter"). So hat sich auch Lienhard aus der Großstadt zurückgezogen und dichtet in der „Einsamkeit" seine Landschaftsdramen.

Polenz' heimatkünstlerische Werke erscheinen in den 90er Jahren: „Der Büttnerbauer" 1895, „Der Grabenhäger" 1897 (ebenso bereits „Der Pfarrer von Breitendorf" 1893). Polenz' Gestaltungskraft läßt damals von der Heimatkunst etwas erhoffen, Bartels kommt deshalb immer wieder auf ihn zurück.

Jedoch findet Polenz keinen Nachfolger, wenn auch einige Heimatkünstler in einer ähnlichen Richtung arbeiten. Ihnen folgt die dritte Gruppe, die eigentlichen jüngeren Heimatkünstler, die meist zum Realismus neigen. In überwiegender Zahl sind es Norddeutsche. Bartels nennt fast gar keine Süddeutschen. Dagegen tauchen eine Reihe Jungösterreicher und Jungschweizer auf.

Von diesen drei Entwicklungsgruppen trennt Bartels ganz gefühlsmäßig die moderne Unterhaltungsliteratur, die von der Heimatkunst beeinflußt ist. Hier hinein bringt er alle, die ihm den wirklichen Heimatkünstlern nicht gleichwertig erscheinen oder die er nicht ohne weiteres einzuteilen vermag, denn es ist durchaus nicht alles Heimatkunst, was er anführt. Bemerkenswert ist, daß diese Unterhaltungsliteratur und auch der biographische Roman, der ohne Zweifel durch die Heimatkunst gefördert worden ist, in den Jahren meist nach 1900 entstanden ist. Hierfür ist entschieden die theoretische Heimatkunst mitverantwortlich zu machen.

In den Abschnitt Unterhaltungsliteratur ist u. a. Gustav Frenssen eingereiht, der mit seinem „Jörn Uhl" (1902) den größten Erfolg der Heimatkunst hat und der heimatkünstlerischen Literatur einen mindestens ebenso großen Aufschwung gibt wie die theoretischen Auseinandersetzungen dieser Jahre.

Ihren Höhepunkt erreicht damit die Heimatkunst um 1902. Einen Grund anzugeben für die rasche Blüte und den ebenso raschen Abstieg, ist nicht ganz leicht, es werden wohl mehrere sein. Die folgenden Kapitel sollen sie klarmachen. Inwieweit die Dichter die Theorie überhaupt gekannt haben, kann man nicht feststellen. In Zeitschriften wie dem „Literarischen Echo" finden sich einige Bekenntnisse zur Heimatkunst, doch nirgends Auseinandersetzungen mit der Theorie. Immerhin, sobald die Theorie sich nicht mehr intensiv mit der Heimatkunst befaßt, schweigen auch die Zeitungen still und sie geht nun unbeachtet fort. Vielleicht mag der Abstieg auch mit dem Abklingen einer nationalen Strömung zusammenhängen, die — eine seltsame Erscheinung — in den 90er Jahren aufgeflammt ist und um 1908 wieder erlischt.

Der Keim des Todes fällt aber nicht etwa erst im Laufe der Entwicklung in die Heimatkunst damaliger Bedeutung, er ist von vornherein in ihr angelegt.

Bei einer Betrachtung der Heimatkunst, wie sie sich in der Beurteilung durch die Theorie darstellt, macht man eine seltsame Entdeckung. Wo bleiben Löns, wo Stehr, wo andere noch, die uns heute größer scheinen als die ganze Heimatkunst, sie schaffen doch bereits schon damals? Sie müßten doch bei der Theorie Beachtung finden. Wie wir in den folgenden Kapiteln sehen werden, ist es aus der Struktur von Theorie und Praxis erklärlich, wenn diese Dichter damals nicht gesehen werden.

Es soll nun im folgenden versucht werden, durchschnittsweise das Bild der Heimatkunst aufzuzeigen, wie es sich in Theorie und Dichtung darstellt. Erschöpfend kann eine solche Betrachtung in garkeiner Weise sein, schon der außerordentlich großen Anzahl der Dichter wegen, deren Werke teilweise garnicht mehr aufzutreiben sind. Auch ist nur ein geringer Teil der Zeitungs- und Zeitschriftendiskussionen zugänglich. Die Unklarheit und Uneinheitlichkeit der Heimatkunstbewegung trägt dazu bei, die Darstellung zu erschweren.

1. Kapitel.

Die Aufgaben des Dichters.

Die Frage, was überhaupt ein Dichter ist und was das Dichterische ausmacht, bewegt jede literarische Richtung. Die immer wieder verschiedene Antwort auf diese Frage wird aus Weltanschauungswandlungen geboten. Lienhard und Bartels sehen in ganz verschiedenen Dingen das Wesen des Dichters ausgedrückt.

Bartels hat unverkennbar historischen Blick und sucht innerhalb seiner eigenen literarischen Bestrebungen das zu erreichen, was seiner Meinung nach in damaliger Zeit erreicht werden kann. Das bedeutet: er sucht an den Vorbildern der Vergangenheit das stilistisch Schöne, das was den Dichter anscheinend zum Dichter macht, und das weltanschaulich Wertvolle, und stellt ähnliche Forderungen für den modernen Dichter auf. Dazu treten seine persönlichen Auffassungen über die Aufgaben eines deutschen Dichters.

Lienhard ist Idealist und muß es auch in seiner Beurteilung des Dichters sein. Da ihm selber die Kraft, dichterisch genial zu gestalten, durchaus fehlt, so kann er nur sein Gefühl vom Dichten unklar ausdrücken. Letzten Endes scheint bei ihm das Dichtererlebnis mehr nachgefühlt als eigentlich erlebt zu sein.

Der dritte Vorkämpfer für die Heimatkunst, Sohnrey, teilt dem Dichter praktische Aufgaben zu, mehr noch als Bartels, und erfüllt diese selbst auch durchaus.

Dichter und Volk.

Im Vordergrund steht bei allen der Gegensatz zu den modernen Zeiterscheinungen, die das nationale Leben zu gefährden drohen. Der Internationalismus ist ein Anlaß zum stärksten Widerstand. Lienhards Dezentralisationsruf ist ja mittelbar auch durchaus entsprungen. Die Heimatkunst stellt gerade an die Persönlichkeit des Dichters die größten Anforderungen. Der Dichter muß im Volk leben und aus dem Volk kommen. Hermann Löns findet für die dem Naturalismus gegenüber besondere Stellung der Heimatkunst folgende Worte: „Ein Schriftsteller, der bewußt sein Volk studiert, wird es nicht weiter bringen als ein Emile Zola.... Leben muß man darin, ganz darin aufgehen, sich als eins mit seinem Volke

fühlen, um etwas so Großes zu schaffen, wie es Jeremias Gotthelf glückte." („Von Ost nach West", Eckart IV, 1 S. 24). Mit der Zeit müssen sich daraus die künstlerischen Folgen von selbst ergeben.

Der Dichter als Angehöriger einer Rasse.

Bartels steigt demgegenüber zu den biologischen Bindungen hinab: Der Künstler ist Angehöriger einer Rasse („Das Volk und die Kunst", „Deutsche Welt", 2. Juni 1901, in: „Rasse und Volkstum" S. 15). Der Dichter kann, das scheint Bartels eine unwiderlegliche Gewißheit, nur als Rasseangehöriger wahrhafter Dichter, großer Künstler werden. Deshalb ist für ihn das Werk eines jüdischen Dichters nicht deutsche Dichtung. Deutscher Dichter bedeutet germanischer Dichter. Der Norden wird als die Urheimat unseres Volkes angesehen (man denke an die Einleitungskapitel). Und, so sagt Bartels, „je mehr diese Rasseinstinkte wieder hervortreten und in großen Individuen..., bewußt werden, eine umso bedeutendere nationale Kunst und ästhetische Kultur werden wir haben". (Das Volk und die Kunst, Dt. Welt, 13. Sept. 1903, in Rasse und Volkstum S. 15.)

Dieser Glaube bringt den ersten großen Gegensatz zur Literaturauffassung der Zeit. Nicht die Technik der Kunst, nicht die Bindungslosigkeit des Dichters, sondern die Rasse ist das wichtigste Gut, das den Dichter auf menschliche und künstlerische Höhen erheben kann. Wer die Rasse als Bindung nicht anerkennt, oder in wem sie nicht zur Auswirkung gelangt, ist kein vollwertiges Glied der Nation mehr und kann geniale Kunst nicht hervorbringen. Cäsar Flaischlen hat 1894 schon die Stammesbedingtheit und damit letzten Endes auch Rassebedingtheit des dichterischen Schaffens aufgezeigt.

Stammesgebundenheit.

So sind für Bartels die poetischen Realisten echte Stammesdichter, die aus dem Grund- und Urwesen ihres jeweiligen Stammes heraus unbewußt schaffen und daher zu den größten deutschen Dichtern gehören. Gerade weil bei dem Fabrikarbeiter, also dem vierten Stand, die Bindung immer mehr verloren geht, erwartet Bartels auch künstlerisch nicht viel von ihm. Bewußtheit der Stammeszugehörigkeit hat aber bei einem Heimatdichter größte Bedeutung und die Heimatkunst, wie sie der Theorie bereits vorliegt, berechtigt daher zu den schönsten Hoffnungen. Jedoch lobt Bartels auch schon allein die getreue Wiedergabe eines stammestümlichen Lebens durch einen Dichter, der eine andere als seine Heimat darstellt. Polenz sieht er auch im „Grabenhäger" als Heimatkünstler an (A. u. J. 1910, S. 342), obwohl er aus der sächsischen Oberlausitz stammt und der Roman in Pommern spielt. Bedenbrückers Werk nennt er sogar „wirklich photographisch treue Abspiegelungen des Tiroler Volkslebens" (A. u. J. S. 341). An-

dererseits läßt Bartels bei der Besprechung der Dorfgeschichte Immermanns „Oberhof“ mit aus dem Grunde nicht als Heimatkunst gelten, weil „Westfalen ja auch nicht Immermanns Heimat“ gewesen sei (Gr. Bll., 8, S. 8).

Damit ist aber bei Bartels selbst ein Zwiespalt aufgetaucht, der durch seine ganze Beurteilung der Heimatkunst geht: nämlich einmal die Forderung eines bewußten oder zum mindesten im Werk sichtbaren Stammestums und andererseits des Stammestümlichen als etwas rein Stofflichen, also der Zwiespalt zwischen der Forderung an den Dichter und der Forderung einer bestimmten Stoffwahl.

Auch Lienhard fühlt die Notwendigkeit einer rassischen Bindung, bezieht die Rassezugehörigkeit des Dichters aber nicht auf den Stamm, wie Bartels, sondern auf die Nation als eine germanische Einheit. In Lienhard selbst kann ein Zwiespalt nicht auftauchen, weil er als Idealist die gestaltete Dichtung in seinen Theorien fast stets beiseite läßt. Er selber schreibt ebenso gut ein „Thüringer Tagebuch“ wie die „Wasgaufahrten“ und die „Nordlandslieder“. Und in seinem dramatischen Schaffen steht neben der elsässischen „Heiligen Odilia“ der nordische „König Arthur“ und ein „Till Eulenspiegel“.

Sohnrey zeigt sich in seinem Aufsatz in 2. Jgg. der Zeitschrift „Das Land“, S. 67 ff. fast noch mehr gebunden als Bartels.

Eine einheitliche Linie läßt sich auch in der Dichtung nicht ziehen. Von wirklicher Rassebewußtheit eines Dichters kann man nicht sprechen und selten auch von spezifischem Stammescharakter des Schaffens. Der Stoff ist, wie wir später sehen werden, stammlich bedingt, der Dichter weit weniger.

Der Dichter soll national sein.

Die Theorie tut noch einen Schritt weiter über Rasse und damit Stamm hinaus zur Nation. Nation bedeutet hier aber noch nicht Staat, sondern Deutschtum. Der Dichter soll national sein, d. h. er soll deutsch sein. Er muß sich seiner nationalen Aufgaben bewußt werden. Das Stammesdichtertum allein genügt nicht, allgemeines Deutschtum muß der dichterischen Weltanschauung zugrunde liegen und deshalb — so glaubt Bartels — reiche die Heimatkunst über Gottfried Keller z. B. erlebnis- und weltanschauungsmäßig hinaus.

Der Forderung einer nationalen Gebundenheit stimmt Lienhard ohne Bedenken zu, ja er stellt die nationale Bindung des Dichters weit über die stammliche. Der Dichter hat Verantwortung dem Volk gegenüber. Lienhard formuliert dies in seiner idealistischen Ausdrucksweise: der Dichter „verkommt in Spielerei und Selbstsucht, wenn er nicht in und mit seinem Volke lebt und fühlt, zugleich aber, seines Lichtberufes bewußt, über demselben seine Höhenwege wandelnd ...“ („Wasgaufahrten“ S. 116).

Bartels unterscheidet Menschheitsdichter und Heimatkünstler; jeder große Dichter sei ein Nationaltyp, nur könne der Menschheitsdichter „geistig und künstlerisch aus eigenen Mitteln leben, während der Heimatkünstler sein eigenes Volkstum liebevoll ausschöpft. Während also der eine, der „Welteroberer" über den Stoff der Nation und seines Volkstums hinauskommt und in die Probleme der Menschheit eindringt, findet der Heimatdichter gerade in seinem Volkstumsstoff den Ankergrund, von dem aus er schaffen kann. Ja, und das ist sehr wichtig, Bartels billigt dem letzteren sogar zu, er brauche „keine national so entschieden ausgeprägte Persönlichkeit" zu sein, „da er von Natur innerhalb der nationalen Grenzen bleibt". („Der Dichter und seine Heimat", „Deutsche Welt", 13. 9. 1903 in „Rasse und Volkstum", S. 46/47). Das ist eine Beschränkung, die an sich nicht zu den hohen persönlichen Forderungen paßt, die Bartels gerade an den Heimatkünstler als einen Erneuerer der deutschen Literatur stellen müßte und die beweist, wie sehr dem Stofflichen Bedeutung beigemessen wird.

Naturverbundenheit des Dichters.

Die Persönlichkeit des heimatlichen Dichters steht auch in anderer Beziehung im Gegensatz zum „Kaffeehausliteraten". Die geforderte Rasse-, Stamm- und Nationalbewußtheit der Heimatkunst ist begleitet von größerer Naturverbundenheit als dies beim Großstadtdichter möglich sein kann. Lienhard besonders betont die Naturabgewandtheit des großstädtischen Dichters. Er selbst schafft in der Natur und mit der Natur. Er ist bei aller nationalen Bindung ausgesprochener Einsamkeitsmensch. Der idealistische Amerikaner Thoreau, der in seinem „Walden" die Kraft des Naturlebens und der Einsamkeit zu zeigen bestrebt ist, muß ihm erklärlicher Weise weltanschauliches Vorbild sein.

Die Persönlichkeitsausbildung muß in diesem Zusammenhang von höchstem Wert sein. Bartels geht in dieser Frage von einer ganz realen Grundlage aus. Bei ihm am stärksten von allen Theoretikern der Heimatkunst ist der Glaube ausgeprägt, daß der Künstler und Mensch überhaupt durch seine Rasse und Nationalzugehörigkeit schon entscheidend bestimmt ist, und daß es sich bei der individuellen Ausbildung mehr um eine Entwicklung der Anlagen als um eine ganz dem freien Willen der Persönlichkeit unterstellte Erziehung handeln kann. Der Rassekünstler besitzt an sich schon einen bestimmten ethischen Instinkt, ein besonderes Kunstgefühl. Trotzdem ist es aber dann Sache des Individuums, mit seinem Pfunde zu wuchern. Der große Künstler muß eine „große Persönlichkeit" sein, der Heimatkünstler aber findet „in der Liebe zu seinem Volkstum seinen Halt" („Der Dichter und seine Heimat"). Daß also vom Dichter der Heimatkunst aus eine wirkliche Erneuerung kommen könne, scheint Bartels letzten Endes nicht zu glauben.

Nicht anders ist es bei Lienhard. Die Selbsterziehung ist bei ihm in viel höherem Maße als bei Bartels Sache des Individuums. Schon in seinem ersten Aufsatz „Persönlichkeit und Volkstum" zeigt sich die Bedeutung der Persönlichkeit für Lienhard, bis er in seinen „Wegen nach Weimar" fast nur noch auf ihre Ausbildung bedacht ist. Die menschliche Seele an sich scheint ihm schon in früherer Zeit, besonders aber später, weit über der Natur und auch über den nationalen Belangen. Die Persönlichkeit des Menschen und Künstlers steht vor der künstlerischen Technik. Lienhard faßt deshalb auch das „Temperament" in Zolas Kunstsatz als Persönlichkeit in seinem idealistischen Sinne auf. Kunstrichtungen kann es darum seiner Meinung nach überhaupt nicht geben, denn der Dichter ruht nur in sich selbst, wenn er ein Berufener ist. Die Aufgabe des Dichters ist es nicht, die körperliche Not zu enden, sondern durch eigenes Vorbild den Seelen und Herzen Frieden und Klarheit zu schaffen; der Dichter soll nicht in all den Verbitterungen der Zeit auch noch Verbitterer sein („Wasgaufahrten" S. 10). „Liebe" muß an Stelle von „Begierde und Wollust" treten. („Unser Zeitalter", A. J. S. 25 ff.). Alle Eigenschaften eines idealistischen Menschen müssen dem Dichter zugehören: Natürlichkeit, Volksmäßigkeit, Wachheit, weitherzige Menschlichkeit. Dieser idealistische Künstler kann dann Höhenkunst gestalten. Ansätze dazu finden sich bei Wagner, Böcklin, Brahms, Feuerbach, Thoma, Raabe, Lagerlöf, Mistral, Gobineau, Heinrich von Stein („Unser Zeitalter"). (Vgl. die Ansichten von Bartels!) Vorbilder sind Lienhard! Shakespeare, Lope de Vega, Cervantes, Goethe, Emerson und Carlyle.

Der Dichter als Prediger.

Dieser Dichter ist nun auch würdig, die hohe erzieherische Sendung der Kunst zu erfüllen. Er ist Prediger und kann deshalb nie Diener des Stoffes sein. Als Prediger soll der Dichter „verklären und durchsonnen" („Persönlichkeit und Volkstum"). Er soll erschüttern, vernichten und doch große Blicke in die Tiefe der Menschenseele schenken („Wasgaufahrten" = Wf. S. 73/74). Der Vergleich des Dichters mit dem Priester kehrt verschiedentlich wieder (z. B. Wf. S. 917. Lienhards „Oberlin" (1910) sucht seinen Vorstellungen von Dichtern und von Dichtungen gerecht zu werden.

Die Kunst als Religion.

So wie der Dichter Prediger ist, so ist die Kunst Religion, und der Dichter hat deshalb das Amt des Mittlers oder ist sogar Schöpfer selbst. „Nicht nur die Naturwissenschaft mit ihrer Analyse, nicht die Malerei mit ihrem bloßen Sehen ... können uns den Kern dieses kraftvollen Fluidums schaffen; der Lichtkern dieses Geheimnisses ist in dem Worte Goethe's enthalten: ‚Die Kunst ist eigentlich aus und mit der Religion entsprungen!' ..." („An Otto

Julius Bierbaum", Lit. Echo, Nov. 1901). Bartels würde Religion und Kunst nicht gleichsetzen, hier begegnen sich zwei grundverschiedene Anschauungen. Lienhards Dichterbegriff umfaßt mehr als nur das Nationale.

So sehr die Auffassung der Kunst als einer Sendung an den Rembrandtdeutschen erinnert, so sehr unterscheidet sich doch der Begriff Kunst bei Langbehn in seiner Weite als schöpferische Gestaltung auf allen Lebensgebieten von Lienhards Begriff, der ihn wesentlich auf seine dichterischen Intentionen zuschneidet.

Der Dichter der Heimatkunst.

Doch der Dichter der Heimatkunst ist nicht ein idealistischer Dichter im Sinne Lienhards. Er schreibt aus reiner Freude am Erzählen, er will dem Leser ein ereignisvolles oder alltägliches Schicksal auf dem Boden einer realen, bestimmten Landschaft zeigen, wie es jeden Tag um ihn her geschieht, er steht nicht über den geschilderten Menschen, sondern mitten unter ihnen fühlt er sich gleichgestellt. Pädagogen sind die Heimatkünstler zuweilen, nicht Prediger. Frenssen ist vielleicht etwas mehr als Pädagog, er fühlt sich im „Jörn Uhl" und auch in anderen Werken tief mit seinen Menschen verbunden und will in ihnen eine ideale Persönlichkeitsausbildung vermitteln. Die Einstellung J. C. Heers zum Stoff ist typisch für die Heimatkunst: „...denn Jakob Sturm (das ist Heer selber) zeichnet mit Vorliebe Männergestalten, die das eigene Schicksal kraftvoll schmieden und zugleich heißen Gemüts für das Wohl der Gesamtheit streiten". („Joggeli" S. 332.) Man vergleiche hiermit die Gestalten Hauptmanns, die meist seelisch oder körperlich krank sind. Es gibt aber auch Heimatkünstler, die als Menschen eines naturalistischen Zeitalters das Häßliche bewußt mitdarstellen.

Weil aber die idealistische Einstellung im Lienhard'schen Sinn nicht im Wesen der Heimatkunst liegt, rückt Lienhard auch sehr schnell von ihr ab. Diesem Künstler, der völlig auf dem Boden der Tatsachen, auf der Erde bleibt, wirft er „bedenkliches Philistertum" vor („Heimatkunst, N. J. S. 78 ff.). Was er in einer idealen Heimatkunst gesucht und dann in Weimar gefunden hat, ist dieses: „Der Weg nach Weimar ist nichts anderes als der Pfad zur Gralsburg. Der Weg nach Weimar ist nichts anderes als der alte, strenge Mysterienweg durch Nacht zum Licht, durch Wirrsal zum leuchtenden Mittelpunkt. Der „leuchtende Mittelpunkt", der im ideellen Bereich liegt, ist aber für die Heimatkünstler keineswegs sichtbar, vielleicht ein Grund zum Scheitern der Bewegung; das gemeinsame Ziel und auch die gemeinsame ideale Auffassung des Dichtertums fehlt, für eine Bewegung, die doch ideelle Werte vermitteln will, ein Mangel.

Dichter und künstlerische Gestaltung.

Ist die Beurteilung der dichterischen Persönlichkeit in der Heimatkunst schon völlig anders als im Naturalismus, so ist die Einstellung des Dichters zur künstlerischen Gestaltung nicht minder gegensätzlich.

Lienhard empfindet die immer mehr unkünstlerische Haltung des Jahrhunderts am intensivsten. In Idealismus und Materialismus ist das Jahrhundert gespalten (N. J. S. 37). Heine und Hebbel stehen am Beginn des Materialismus. Zola als der Höhepunkt dieser Entwicklung führt den Naturalismus herauf. „Das Stückchen Weberelend", das aus der Weltharmonie herausgerissen wird, kennzeichnet für Lienhard den Geist des naturalistischen Dichters, der zweiflerisch und pessimistisch ist, ohne das Bestreben einer Glaubenseinordnung. Gesellschaftskritik, soziales Elend, Probleme sind die Erlebnisse des naturalistischen Dichters (Wf. S. 97 ff.).

Auch Bartels sieht einen Niedergang der Kunst, aber dieser erfolgt, so scheint es ihm, erst nach dem poetischen Realismus und gipfelt im Naturalismus, der dem Künstler das zu versagen scheint, was allein den Künstler ausmacht, nämlich seine Individualität und alle biologischen Bindungen.

Die „dichterische Liebe" in der Heimatkunst.

Bartels unterscheidet den Realisten und den Naturalisten so: „Nehmen wir Zolas Satz ‚ein Kunstwerk ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament' als richtig an (und er ist, wenn auch zu allgemein, doch nicht falsch und vor allem bündig), so legt der Realismus auf das Temperament (die künstlerische Persönlichkeit), der Naturalismus auf die Natur das größere Gewicht" (A. u. J. 1910, S. 251). In dieser Darlegung sind wesentliche Fehler; Bartels trennt mit Zola eine Natur an sich und das Temperament, was unmöglich ist, da eine Natur an sich für den Menschen nicht vorhanden ist, sondern von ihm erlebt wird und also von vorne herein durch ein Temperament gesehen wird. Immerhin ist sicher, daß der Naturalismus eine viel stärkere Ausschaltung der Persönlichkeit zum mindesten beabsichtigt. Das große Verdienst, das Bartels der Heimatkunst zuschreibt, ist die dichterische Liebe, mit der sie den Stoff gestaltet im Gegensatz zum Naturalismus. „Von diesem .... trennt die Heimatkunst" sich insofern, als sie Natur und Leben nicht mit bloßem Respekt, gleichsam wissenschaftlich ansieht, sondern aufs Neue in der dichterischen Liebe ihr Grundprinzip gefunden hat. Heimatkunst ist die Kunst der vollsten Hingabe, des innigsten Anschmiegens an die Heimat, aber dabei eine Kunst, die offene Augen hat, die weiß ..., daß nicht die blinde, sondern die sehende Liebe das höchste ist." (Gr. Bll. 8, S. 13.)

Der Dichter hat die Aufgabe, seine dichterische Liebe zum Stoff dem Leser zu vermitteln (Gr. Bll. 8, S. 5). Der Stoff muß aber erlebt sein und dem Leben abgerungen werden, denn das Leben ist nicht nur eine Stoffundgrube (Gr. Bl. 8, S. 9). So ist Gotthelf stilmäßig zwar ein Naturalist, aber er hat das große Erlebnis seiner Heimat, eine selbstverständliche Verbundenheit mit ihr, aus dieser heraus schafft er, er hat einen ethischen Zweck und wirkt daher als Heimatkünstler. Die dichterische Liebe hebt ihn über den Naturalismus empor. Er verbindet subjektive und zugleich objektive dichterische Haltung in idealer Weise.

Jedoch ist es ein Irrtum von Bartels, zu glauben, daß die dichterische Liebe, also die liebevolle Einstellung zu Stoff und Gestaltung, beim Naturalismus nicht vorhanden sei. Dieses Problem wird sich, wie so häufig bei Bartels, als ein ethisches erweisen. Bartels sagt „Stil" und meint „Gesinnung". Daß die dichterische Liebe Gesinnung ist, sehen wir auf Schritt und Tritt. Untergründig wirkt die dichterische Liebe sogar dort mit, wo ein völlig anderes Problem das heimatkünstlerische Werk zu beherrschen scheint.

Ich nenne Diedrich Speckmann, den die dichterische Liebe zum Stoff, zum Milieu, zu seinen Gestalten die Feder so sehr führt, daß eine fast sentimentale, wenn auch sehr warme Haltung herauskommt. Die Helden seiner Romane sind so völlig nach seinem Herzen, wie es bei einem Gesinnungsnaturalisten nicht der Fall sein könnte. Er verklärt seine Menschen und seine Landschaft aus dichterischer Liebe bis ins Gefühlsselige.

Sein Typus ist nicht selten. Besonders unter den Schriftstellern, die Bartels der Unterhaltungsliteratur zurechnet. Beispiel: Frenssens „Jörn Uhl" und auch seine übrigen Werke sind vom Ton der dichterischen Liebe beherrscht. Der Dichter dringt selber mit ein in den Kreis seiner Gestalten, indem er von einem eigenen „Landbesitz oben auf der Geest" spricht. Liebevoll die Atmosphäre herausgestaltend, sucht er in die Idealität zu gelangen.

Die dichterische Liebe als ethische Einstellung.

Der Begriff der dichterischen Liebe birgt aber tatsächlich das besondere ethische Element in sich, gerade deshalb legt er so großes Gewicht darauf. Dichterische Liebe bedeutet bejahende Einstellung des Dichters zu seinem Stoff und damit zum Volksleben überhaupt. Thomas Mann's „Buddenbrooks" z. B. könnten dem Milieu und der liebevollen Gestaltung nach wohl der Heimatkunst zuzuschreiben sein — und Bartels stellt auch eine Beziehung zu dem heimatkünstlerischen Vorbild Fontane her (A. u. J. 1907, S. 302) — aber die positive ethische Einstellung des Dichters fehlt und macht die Zuordnung zur Heimatkunst hinfällig.

Es ist tatsächlich eine Eigentümlichkeit des Heimatkünstlers, bejahend, ja optimistisch zum Leben zu stehen. Doch gibt es hier sehr verschiedene Grade und auch Ausnahmen: bei der Viebig sind fast nie positive Verhältnisse geschildert und auch die Einstellung der Dichterin kann nicht als heimatkünstlerisch vorbildlich bezeichnet werden. Zwar gibt auch Polenz nicht immer erfreuliche Zustände, aber die Art der Darstellung macht die Wirkung eindeutig positiv. Im Gegensatz zu Clara Viebig, zählt Bartels den Dramatiker Fritz Stavenhagen zur reinen Heimatkunst, wenn er auch seine „Mudder Mews", eins „der besten naturalistischen Dramen der ganzen deutschen Literatur" (A. u. J. S. 349) nennt und eine speziell heimatkünstlerische Haltung des Dichters nicht festzustellen ist. Warum hier aber mehr dichterische Liebe als z. B. in Hauptmanns „Friedensfest" sein soll, kennzeichnet Bartels nur mit den charakteristischen Worten: „... seine Menschen sind weit gesundere Naturen ....", also liegt der heimatkünstlerische Zug des Dichters nur in seiner lebensbejahenden Stellungnahme.

Wahrheitsliebe und Wirklichkeitstreue.

In diesen Zusammenhang gehört auch die Wahrheitsliebe und Ehrlichkeit des Dichters dem Stoff gegenüber, Bartels' Abneigung ist nicht gegen die Wirklichkeitskunst an sich gerichtet, gegen die naturalistische Technik, sondern gegen die scheinbar fehlende ethische Stellungnahme, gegen das fehlende Verantwortungsbewußtsein. Bartels sieht nur die psychologische Wirkung des Naturalismus und betrachtet sie als Absicht des Künstlers. Ebenso wenig wie Lienhard möchte er, daß der Dichter ein Verbitterer sei. Wieder setzt Bartels dem Naturalismus hier den Realismus gegenüber, dieser gibt „Lebenswahrheit", und nur den Schein der Wirklichkeit. Der Dichter hat die Pflicht, seinen Stoff so zu gestalten, daß er in der Wirklichkeit vorkommen könnte, schon allein deswegen, weil er der Nation gegenüber ehrlich sein muß. Auch die Kritik hat die ethische Seite der Wirklichkeitsforderung nicht erkannt, denn aus ihr ist am häufigsten der Ruf nach reiner Milieukunst gehört worden.

Die „Poetisierung" als ethisches Prinzip.

Um dieser Gefahr zu begegnen, schaltet Bartels den Begriff der „Poetisierung" ein, der ethisch betrachtet, die ideale, weltanschauliche und künstlerische Haltung des Dichters kennzeichnet, und stilistisch, wie wir später sehen werden, auf die große Kunst hinführen kann. Der poetische Realismus ist auf diesen Begriff aufgebaut. Die „Poetisierung" ist demnach die höchste künstlerische Forderung, die Bartels an den Dichter stellt, durch sie vor allem sucht er über den Naturalismus hinauszukommen. Hier aber sind die stilistischen und ethischen Bestandteile am schwersten voneinander zu trennen.

Ehrlichkeit und dichterische Liebe scheinen Bartels also noch nicht als die vornehmste Pflicht des Dichters. Bartels führt dies an mehreren Stellen aus: „Als Gesamtkennzeichen aller dieser Dichter (gemeint sind Hebbel, Ludwig, Reuter, Freytag, Storm, Groth, Keller, Scheffel, Raabe) möchte ich mehrere Punkte noch hervorheben, daß sie, wenn sie auch dem Geiste der klassischen Periode sämtlich nicht fern stehen, doch in ihrer Poesie über diese hinausweisen. Und zwar finde ich das Neue dieser Poesie nicht sowohl in dem Realismus, den sie samt und sonders vertreten — auch Goethe war ja Realist —, sondern in der Art, wie sie ihr vom Stammestum beeinflußtes poetisches Temperament bei der Gestaltung des Lebens jederzeit frisch und frei zu erhalten wissen und weder der literarischen Ueberlieferung noch den rohen Mächten der Wirklichkeit unterliegen". (A. u. J. 1907, S. 48.) An Einzelbeispielen wird deutlicher, was Bartels meint. Besonders lehrreich ist das, was zu Kellers „Grünem Heinrich" gesagt wird. „Es stecken... allerdings die Jugenderlebnisse Kellers in dem Buche, aber sie sind von einem bereits reifen Geiste frei behandelt und voll in Poesie verwandelt, und ebenso wenig wie die stoffgebende Wirklichkeit hat die... Tendenz des Romans seinem dichterischen Gehalt in der Hauptsache schaden können." (A. u. J. 1907, S. 73.) D. h. Kellers Jugenderlebnisse liegen schon so weit hinter ihm, daß er Abstand davon gewonnen hat und vieles anders, „reifer" beurteilt als damals, als ihn die Erlebnisse unmittelbar bedrängten. Die zeitliche Distanzierung des Dichters vom Stoff gewinnt damit besondere Bedeutung. Die freie Herrschaft über den Stoff ist also nicht einfach angemaßt, sondern sie ist auf ethischer Grundlage vom Dichter errungen.

Lienhard braucht den Begriff der Poetisierung nicht, denn er hebt Stoff und Dichter ganz aus der Wirklichkeit heraus.

Wie steht es nun in der Heimatkunst? Nehmen die Heimatkünstler eine poetische Haltung zum Stoff ein? Trotz der Schwierigkeit einer begrifflichen Grenzziehung müssen wir in Bartels' Sinn antworten: Nein! Die Dichter stehen zu sehr innerhalb des geschilderten Milieus, um wirklich über ihren Stoff hinauszugelangen und poetisch mit ihm verfahren zu können. Auch liegt es schon in der nationalen Aufgabestellung und überhaupt der politischen Tendenz der Heimatkunst, daß in damaliger Zeit eine poetische Distanz zum Stoff nicht gewonnen wird.

Deutlich empfindet Bartels Polenz auch deshalb als Naturalisten, weil er zur Tilgung des Stoffes nicht vorschreiten kann. Er schreibt aus unbefriedeter Stimmung, nicht aus dem Abstand ruhiger Betrachtung. Die Zustände der Welt empören den Dichter so sehr, daß er Partei nehmen muß. Frenssen schreibt in seinen Tagebüchern „Möwen und Mäuse" (S. 306) sogar von sich: „Ich

glaube, daß meine Erzählungen alle so entstanden sind, daß irgend ein ungerechter Zustand mich quälte...". Trotzdem sind Bemühungen, eine poetische Haltung zum Stoff einzunehmen, da.

Den Willen zur Poetisierung des subjektiven Erlebnisses finden wir besonders in den biographischen Romanen. Als Beispiel möchte ich Heers „Joggeli. Die Geschichte einer Jugend" heranziehen. Die zeitliche Distanzierung allein schon ruft bei dem Dichter die verklärende Betrachtung hervor und poetisiert die Gestaltung. Ebenso typisch aber ist es, daß die Kraft zur Poetisierung in dem Augenblick aufhört, wo der Dichter einen gegenwärtigen Zustand, den seines Schriftstellertums, beschreibt. Hier fällt er aus seiner Poetisierung in einen absolut subjektiven Bericht, der völlig unkünstlerisch wirkt. Der entscheidende Augenblick, in dem Jakob Sturm angeregt wird, den Roman „An heiligen Wassern" zu schreiben, wird noch aus einem gewissen Abstand erlebt, dann werden die Jahre der dichterischen Entwicklung überflogen und nüchtern die Stellung und das Schöpfergefühl des Dichters beschrieben. Heer erkennt selbst, wo seine Möglichkeiten zur Poetisierung herstammen: „In wallenden Stößen spürt es Jakob Sturm, daß Jugend und Liebe und Heimat ihm doch das Beste gegeben haben, was die Welt an ihn verleihen konnte, das Unbeschreibliche..." (S. 333).

Fassen wir noch einmal zusammen: Der Dichter der Heimatkunst soll sich der Theorie nach einer nationalen Aufgabe bewußt sein; als Rasse- und Stammesangehöriger und als Glied einer blutgleichen Nation hat er die künstlerische Sendung, das Volk auf gesunde Bahnen zu leiten, und zwar, indem er ihm mit dichterischer Liebe seine Heimat nahe bringt. Es ist daher nötig, daß er als Persönlichkeit vollwertig ist. Dabei soll er ein echter Dichter sein, dichterisch erleben und dichterisch gestalten.

Nicht allein der Dichter aber ist national bedingt, sondern auch der Stoff muß es sein, und die Theorie hat daher ganz bestimmte Forderungen an den Stoff.

2. Kapitel.

Die Ideen der heimatkünstlerischen Theorie.

Ist auch die heimatkünstlerische Dichtung das Primäre und richtet sich die Theorie vielfach nach der Dichtung, so führen doch ganz bestimmte Gedankengänge zur Förderung der heimatkünstlerischen Produktion. Diese Gedankengänge sind es überhaupt, die die scheinbare Geschlossenheit der Heimatkunst bewerkstelligt haben. Sie haben einen Zeitungskrieg entfacht, nicht die heimatkünstlerische Dichtung. Ohne verbindende theoretische Ideen gäbe es in den Literaturgeschichten wahrscheinlich keine Heimatkunst. Es ist

daher berechtigt, die Herausstellung der heimatkünstlerischen Ideen der Behandlung des Stoffes voranzustellen, selbst wenn sich die heimatkünstlerische Praxis in keinem Punkt den Ideen angeschlossen hätte.

Die Stimmung, die einen großen Teil des Volkes und der Dichtung beherrscht, zeigt sich natürlich in der Stoffwahl des betreffenden Dichterkreises und zeigt sich vor allem zusammengefaßt und politisch begründet in der Theorie, welche sich dieser Dichtung anschließt. Freilich bringt sie ja nicht vollkommen neue Gedanken, aber sie rückt eine nur untergründige, künstlerische Zeitreaktion in das öffentliche Licht. Die Theorie sucht das Gemeinsame der Stimmung herauszuholen, und darüber hinaus Ziele aufzustecken. Damit hat die Heimatkunst nun plötzlich zukunftweisende Bedeutung. Die Zukunft lehrt, daß von solchen Ideen, wie sie die Heimatkunst hat, die Erneuerung des deutschen Volkes und die Schaffung einer deutschen Weltanschauung ausgeht.

Volk.

Der wiedererwachte Ruf: Zurück zur Natur! oder in konservativer zeitgemäßer Abwandlung: Zurück auf's Land! gilt in Theorie und Dichtung nicht einer gefühlsseligen Naturschwärmerei, sondern dieser Ruf bedeutet eine Rückkehr zur alten Volkskultur, zu den ewigen Formen des Volkstums und des Volksgemäßen. Nicht allein die alten romantischen Ideen nimmt die heimatkünstlerische Theorie auf, sondern sie ordnet das Volk biologischen und politischen Einheiten unter, sodaß auch der Einzelne Glied eines Organismus wird. Die Einordnung läuft gleich mit derjenigen, der der Dichter unterworfen ist.

Den Kern der gesamten heimatkünstlerischen Anschauung bildet der Begriff Volk. Volk als Zuhörer und vor allem Volk als Träger einer poetischen Handlung. Die Kunst muß aus dem Volk hervorwachsend, das Beste geben, was sie hat, das ist wieder: Volk. (Gr. Bll. 8, S. 4). Das, was die Zeitliteratur verhaßt macht, ist im tiefsten Grunde das Fehlen dieses Begriffs. Dem Internationalismus, der Nationalbewußtsein, Volkseigenarten und soziale Unterschiede auszugleichen scheint, wird in der festen Bestimmung Volk eine Grenze gesetzt. Langbehn hat zuerst wieder eine Art von Mythos „Volk" geschaffen.

Lienhard erkennt den engen Zusammenhang zwischen Volk und Dichtung. Wenn .... Körper und Geist, Volkskörper und Volksgeist innig miteinander zusammenhängen, so ist auch die Poesie, sofern sie unverkünstelte und ehrliche Lebensäußerung ist, untrennbarer Bestandteil der jeweiligen Persönlichkeit und ihres jeweiligen Volkstums". („Heimat" I, „Hochland".) Hier also muß die Reform einsetzen.

Rasse.

Der Begriff der Rasse schließt das Volk als Ganzes ein und bedeutet die stärkste Bindung, biologisch und weltanschaulich. Seit Gobineau ist die Rassefrage nicht mehr erloschen und ragt immer tiefer in die Erforschung des Volkswesens hinein. Bartels wird durch seine antisemitische Einstellung zur besonderen Betonung der Rassefrage gedrängt; die hohe Bewertung der Rasse ist ein Zeitsymptom. Auf der einen Seite steigender Internationalismus, auf der anderen Seite immer stärkere Abgrenzung der einzelnen Einheiten.

Lienhard ist außer von Langbehn stark von Gobineau beeinflußt, dennoch schätzt er die Rassebildung nicht so hoch ein, daß sie die Persönlichkeit entscheidend umbiege und als Wertmaßstab gelten könne. Schon 1894 gibt er dieser Ansicht Ausdruck: „Rassestandpunkt... hier grübelte ich weiter, ob denn wohl der Rassestandpunkt an sich alleiniger Maßstab sein dürfte, oder ob es nicht vielmehr selbstverständlich sei, daß ein sittlich und religiös wertender Maßstab hinzutreten müsse. Denn auch der ‚reinste' Germane kann wüst und verlumpt sein, von innen heraus, ohne ausländischen Einfluß". („Berliner Abendspaziergang", „Straßburger Post", 9. 12. 1894). Infolgedessen fordert er „nicht reines, sondern sittliches Deutschtum". Auch späterhin bleibt ihm die Rassefrage durchaus geläufig, nur kann sie nie die gleiche Bedeutung erlangen, wie bei Bartels. Lieber als das Wort Rasse verwendet er das Wort Volk, wie denn überhaupt der Rassebegriff in damaliger Zeit noch ganz ungeklärt ist. Wenn von Rasse gesprochen wird, wird meist an einen Gegensatz zum Judentum gedacht, gegen das auch Lienhard eingestellt ist.

Bartels sieht überhaupt alle Voraussetzungen für Kunstschöpfung und Kunstgenuß in der Rasse: „... nur eine Rasse und weiter ein reinrassiges Individuum schaut die Welt wirklich besonders, wirklich mit eigenen Augen an und ferner sind auch die zuerst und vor allem berufenen Genießer irgend einer Kunst die Menschen der eigenen Rasse". („Das Volk und die Kunst" „Deutsche Welt", 2. Juni 1901, in „Rasse und Volkstum", S. 15.) Diese Kunst soll keine Kunst für den „charakterlosen Mischmasch" sein. Doch gibt B. später, wie wir sehen werden, die Forderung einer rassebewußten Heimatkunst eigentlich wieder auf. Es ist von vornherein klar, daß der Rassebegriff in einer so auf Wirklichkeitstreue bedachten Kunst nicht Mythos werden kann. Eine Art von sinnlichem Leib findet die Rasse deshalb im Stamm.

Stamm.

Der Stamm erhält durch seine kulturerhaltende Kraft Eigenwert. Bartels hält die Erhaltung der Stammeskunst schon deshalb für unumgänglich notwendig, weil damit zugleich die Rasse und die rassischen Eigenschaften bewahrt bleiben. In Lienhards idealisti-

schem Weltgebäude bildet das Stammesbewußtsein den inneren Kern. Durch eine Verquickung von Weltbürgertum, das er idealistisch vertritt, und Stammestum sucht er „reifes Stammesbewußtsein" zu gewinnen, auf ihm allein könne sich eine Heimatkunst aufbauen („Vom Reichtum deutscher Landschaft", A. J. S. 144). Die Berechtigung der Stammeskunst scheint Lienhard aber nur darin zu liegen, daß es der „feste Boden" sei, von dem aus man wachsen und sich betätigen könne: „Und eben um dieses Zieles willen fußen wir weitherzig auf unserer Sonderart". Man hört den leise zweifelnden Unterton heraus: Hat der Stamm tatsächlich die Bedeutung, die man ihm zuschreibt? Denn nur das Volk als Ganzes kann eine Weltanschauungsbasis bilden.

Nation.

Das Volk ist nicht nur Volk an sich, mit Tradition, Sitten, Bräuchen, nein, das englische, französische, deutsche Volk gleichen einander nicht, deshalb muß auch die Kunst nicht nur Rasseeigenart zeigen, sie muß immer nationale Kunst sein und richtet sich in erster Linie an die Nation. Der Begriff der Nation überbaut den des Volkes und der Rasse.

Unter diesen Oberbegriff müssen sich die kleinen Volkstumseinheiten, also die Stämme, fügen, sie dienen alle einer gemeinsamen, nationalen Aufgabe. Es ist dabei klar, daß Stamm und Einzelstaat nicht das gleiche bedeuten können. Der Stamm ist eine in sich rassenähnliche, sprach- und volkstumsgleiche Zelle innerhalb des Volkes, der Staat ein politisches Gebilde, das nicht gleiches Volkstum, sondern gleiche Geschichte zusammenhält. Bartels kann nun die reichste Mannigfaltigkeit unter einer Einheit zusammenschließen, jedes kleinste Teilgebiet gilt ihm in sich ebensoviel, wie die ganze Nation, Unterordnung ist ihm selbstverständlich.

Heimaterlebnis.

Lienhard strebt wie die anderen Theoretiker zur Nation, ja noch stärker als sie, denn im Begriff der Nation sieht er das Volk in eine ideale Gemeinschaft hineingezogen, der Wert des Stammestums wird dadurch weit überboten. Ihm schwebt eine große deutsche „Reichsbeseelung" vor, die von den einzelnen Gauen ausgehen muß und eine deutsche Nation bilden soll. Dazu kann das Heimatgefühl helfen.

Auch Bartels glaubt, wenn ein starkes Heimatgefühl vorhanden sei, so ergebe das von selbst ein Nationalgefühl. Das Heimatgefühl der Nation gegenüber, im Tiefsten ein ethisches Erlebnis, ist um 1890 als späte Frucht aus der Reichseinigung gereift. Hat früher die ausschließlich stammliche oder einzelstaatliche Heimat ihre Berechtigung gehabt, so verlangt nun der größere Zusammenhang die Einordnung der Persönlichkeit. Cäsar Flaischlen sagt darüber: „... die engere Heimat ist der stete Nährboden, aus dem sich unser deutscher Volkscharakter zu immer neuer Kraft, zu immer rascherer

Entfaltung und zu immer vielseitigerer Einheit emporgestaltet", („Neuland", Vorwort.) Lienhard meint sogar: „Wir haben inzwischen die Heimat im engeren stammestümlichen Sinne anscheinend verloren: haben sie aber nun nach einigem Besinnen, nach einigem Mithasten im erregten Zeitgeist umso bewußter und gereifter wiedergefunden. Die Welt steht uns nun eigentlich erst wieder offen, uns Deutschen von heute". („Vom Reichtum deutscher Landschaft", N. J. S. 166.) Und da die Nation das gemeinsame Ziel ist, so ist für Lienhard die Heimat auch erst in vollem Sinne des Begriffs Heimat, wenn der Mensch draußen in der Welt und besonders im Reich gelebt und erlebt hat und dann bereichert mit dem Schatz seiner Erfahrungen in die engere Heimat zurückkehrt. Er ist nun „bewußter Freund seiner engeren Heimat, und doch zugleich vortrefflicher Reichsbürger", ja, letzten Endes sogar „Weltbürger" („Vom Reichtum deutscher Landschaft"). Heimat ist für Lienhard nicht etwas, das man von vornherein hat, man muß es erwerben. Aber auch dieser Heimatbegriff ist ihm noch nicht das letzte Ziel, wie wir noch sehen werden.

Durch das Heimatgefühl, „das Urgefühl", an das sich die Heimatkunst anschließt (Bartels), das zunächst der engeren Heimat gilt, gelingt aber auch die so notwendige Verständigung zwischen den einzelnen Stämmen. So ruft Wachler nach einer inneren Verschmelzung der Nation, nach einer geistigen Einheit, Nord und Süd sollen einander durch eine volkstümliche Kunst nähergebracht und miteinander vertraut gemacht werden (Wachler „Heimat- und Volksschauspiel", 1904, 2. Aufl., S. 18). Im Dienste der Verständigung steht auch der Ausgleich zwischen Stadt und Land, der uns im nächsten Kapitel beschäftigen wird.

Heimatbegriff bei Lienhard.

Für Lienhard besonders ist das Heimaterlebnis entscheidend. Aus diesem Erlebnis heraus hat er Hoffnungen auf die Heimatkunst gesetzt, aber hat schon sehr bald eingesehen, daß sie sich nicht in seinem Sinn erfüllen. Schon gleich zu Beginn seiner Mitarbeit an der Heimatkunst sucht er daher die Deutung des Begriffs Heimat zu vertiefen. Dem ersten Heft der neugegründeten Zeitschrift „Heimat" setzt er einen programmatischen Aufruf vor, der seinen Befürchtungen und Wünschen Ausdruck gibt. „Heimat..." schreibt er hier („Heimat" I, Heft 1, „Tagebuch") „... Fast möchte ich, um den Anschein einer einseitigen ‚Reaktion ins Enge', einer bloßen Stadtflucht ins Land vorzubeugen, von vorn herein den Rat geben, das trauliche Wort zugleich sinnbildlich und symbolisch zu vertiefen." Nun ist es interessant zu hören, was er damit meint. Unter dieser symbolischen Vertiefung versteht nämlich er „den geistigen und lebendigen Umkreis, in dem sich eine Persönlichkeit eingebaut und abgezirkelt hat von der weiteren Umwelt". Diese Art von Vertiefung führt völlig aus der Realität heraus und paßt

nicht mehr in die Stufenleiter von Stamm und Nation. Denn es ist damit völlig gleichgültig, ob die Persönlichkeit in dieser „Heimat" geboren ist und erzogen wurde, ob ihn Blutsbande und alte Tradition dort halten. „Heimat ist auch meine Gedankenwelt und die Welt meiner Kräfte, die ich mir ... erkämpfen mußte."

Erklärlich, daß er die Wege der Heimatkunst auf Grund solcher Ansichten sehr bald verlassen muß. Sind seine Dramen nicht genug Beweis dafür? Ja, er zieht die letzte Konsequenz seines Heimatbegriffs schon 1900 in den Worten: „Unsere letzte Heimat ist Unendlichkeit, ist .... Gott". Und im Angesicht der letzten Heimat, die man in Mondnächten und auf Berggipfeln erleben kann, wäre es seiner Anschauung nach „Beschränktheit und Rückständigkeit, auf die irdische Heimat herabzuschauen, statt hinaus in die ewige Heimat der Welten und Sonnen". Welche andere Gefühle würde ein realistischer Heimatkünstler auf einem Berggipfel haben. Lienhard hat also allen Literaturgeschichten zum Trotz viel weniger innere Verbindung zur Heimatkunst, als es scheinen mag, wenn er auch als durch und durch national gesinnter Mensch mit der heimatkünstlerischen Sache vom nationalen Standpunkt aus sympathisiert.

Rückkehr auf's Land.

Im Gegensatz dazu stellt Bartels immer wieder den Zusammenhang der Heimat mit den biologischen und weltanschaulichen Begriffen Rasse, Stamm, Volk, Nation her. Am tiefsten können diese Bindungen da empfunden werden, wo die Ursprünglichkeit der Begriffe noch am reinsten gewahrt ist, das heißt auf dem Land. Es ist sonderbar, daß Bartels wohl von der Notwendigkeit einer „Rückkehr zur ‚Natur'" spricht —, wobei er doch ohne Zweifel an Rousseau denkt — aber doch mit Wilhelm Weigand (den er anführt), in Rousseau den Beginn einer Dekadenzbewegung sieht, die bis in die Zeit der 20. Jahrhundertwende reicht. Ungesunde Wertherromantik, Ibsen und Zola scheinen dem ganz unromantischen Bartels die Folgeerscheinungen aus Rousseaus Weltanschauung zu sein. Der eigentliche Prophet der Heimatkunst ist für Bartels Herder, er hat den Wert des Volkstümlichen erkannt, hat also das Streben zur Natur mit nationalen Zielen verbunden und steht damit weit über Rousseau („Der Dichter und seine Heimat", in „Rasse und Volkstum" S. 42).

Der Bauer ursprünglicher Volkstyp.

Inmitten der organisch ineinander gegliederten Einheiten von Rasse, Stamm, Nation steht der Einzelmensch. Dem ursprünglichen Volkstum am nächsten geblieben ist der Bauer, daher ist er der ideale Volkstyp. In ihm verkörpert sich der Begriff des „ewigen" Volkstums, er hält sich am festesten am Boden der Heimat, er

erhält die Sonderart am längsten und ausgeprägtesten, da er Heimatboden besitzt. Die städtische Bildungswelt steht hierzu in scharfem Gegensatz.

Stadt und Land bedeuten nicht mehr wie in der Dorfgeschichte zur Zeit Auerbachs einen Gegensatz von Sittenlosigkeit und Unschuld, sondern den Gegensatz des konservativen, volksernährenden und erhaltenden Bauerntums zur gleichmachenden, immer mehr internationalen, demokratischen Großstadt.

Bodenständigkeit bietet deshalb die beste Gewähr für die Erhaltung der Rasse und des Stammes. Bartels spricht in dem Aufsatz „Lebensformen" („Deutsche Welt", 29. Sept. 1907, in „Rasse und Volkstum" S. 112) seine Auffassung vom Wesen der Bodenständigkeit in den Worten aus: „Bodenständigkeit ist doch die Vorbedingung aller Kultur und Sitte..." Was schon den bürgerlichen Großstädter oft vom Landbewohner scheidet, das Fehlen von Bodenbesitz, macht sich nach der Meinung der Heimatkunst am Arbeiterstand mit noch unangenehmeren Folgen bemerkbar. Er ist heimatlos und daher ohne Bindung an das Volk. Allerdings gibt sich Bartels einem Irrtum hin, wenn er die Zustände von damals als endgültige ansieht in den Worten: „...Denn der Industriearbeiter wird nie, auch, wenn er einmal besser lebt, wirklich im Zusammenhang mit der Natur leben, er wird, auch wenn er einmal den Achtstundentag hat, ein Herdentier bleiben und kulturell ziemlich unproduktiv sein". („Deutsche Kultur und Sozialdemokratie", „Deutsche Welt", 12. Juli 1903, in „Rasse und Volkstum" S. 39). Nicht Herdentier zu sein, sondern freies, bewußtes Individuum, sich aber zugleich der Gemeinschaft einzufügen, das ist das Merkmal des Bauern, eine Projektion von engeren Heimat und Nation in den kleinsten Raum. Hieran können sich organische Bildungen anschließen: Es ist klar, daß die Bodenständigkeit sittliche Folgen hat, Freiheitsgefühl und trotzdem das Bewußtsein einer höheren Bindung, Verbundenheit mit der Ahnenreihe, mit alter Sitte und altem Brauch. Und damit ist die Bodenständigkeit als ethisches Prinzip der heimatkünstlerischen Gestaltung wert.

Beeinflussung durch das Milieu.

Doch ergeben sich jetzt neue Fragen. In wie weit wird der Einzelmensch vom Milieu, in das er nun einmal gesetzt ist, bestimmt? Als naturalistisch geschulter Beobachter muß Bartels dem Milieu eine gewisse beeinflussende Rolle an der Entwicklung des Mensch zu teilen, etwa dieselbe, die Alexander von Humboldt ihr zuerkennt („Reise in die Aequinoktialgegenden" Kap. 9, angeführt bei Bartels, „Der Dichter und seine Heimat"). Eine greifbare Aussage haben wir in den Worten: „...auch die Städte... haben noch ihren Genius loci und ihre von ihm beeinflußten

Menschen....“ (Aufsatz über Jeremias Gotthelf). Bartels denkt wohl an diejenigen Menschen, die von Generationen her selbst das Milieu und die Atmosphäre mitschufen. Auch der Bauer könnte vom Boden determiniert gedacht werden, aber außer an der oben erwähnten Stelle im Anschluß an Humboldt äußert sich Bartels nirgends. — Auch die Frage der Vererbung spielt in der Heimatkunst im Gegensatz zum Naturalismus keine Rolle, vielleicht aus bewußtem Gegensatz. Zu leicht wird die negative Seite des Vererbungsproblems gesehen.

Die wertvollste Eigenschaft des Volkes ist ja eben seine Gesundheit, — das hat auch Lienhard natürlich nie bestritten, auch als er schon ganz andere Wege ging als die Heimatkunst. Das Volk wird gesund, wenn es auch in der Dichtung mit gesunden Lebensformen vertraut gemacht wird. Seelische Volksgesundheit ist die Grundlage für eine lebenskräftige Ethik und für die Kunst. Das verhältnismäßig Unverdorbene, Kräftige und Ursprüngliche im Volk und besonders auch in der Natur treibt Lienhard zu einer aktiven Mitarbeit an der Heimatkunstbewegung. Aber wir empfinden, daß er sogleich die idealen Eigenschaften des Volkes auf die Einzelpersönlichkeit überträgt und nun an ihrer Entwicklung weiterbaut.

Ethische Bewußtheit.

Bartels leitet die Gesundheit des Volkes im Tiefsten von der Bodenständigkeit ab. Das Konstante des ländlichen Lebenskreises, das Traditionsgebundene macht das Landvolk, den alteingesessenen Bauern, fähig, Träger derjenigen Ethik zu sein, die allein einen gesunden Fortbestand des Volkes zu gewährleisten scheint. Die Beständigkeit der ethischen Anschauung liegt in der Beständigkeit des bäuerlichen Lebens begründet. Hier wird jedes Einzelschicksal zum Gemeinschaftserlebnis. Wer aus der Gemeinschaft ausgestoßen ist, ist schlimm daran. Die starke Macht der Kirche auf dem Lande hilft dazu, daß an Recht und Sitte festgehalten wird. Damit bietet das Land guten Boden für die konservativ-christlichen Anschauungen, denen Bartels damals anhängt.

Der Kampf gegen die Dekadenz gehört zu den Hauptstücken der heimatkünstlerischen Theorie. Im bäuerlichen Lebenskreis scheint es keine Dekadenz zu geben, nur gesunde Menschen können sich auf die Dauer in der Gemeinschaft halten. Elend und Dekadenz zeugen von ungesunden Lebensformen und sind daher fast gleichbedeutend mit unmoralisch.

„Was gehen denn ein großes Volk die Nervenzuckungen und unnatürlichen Gelüste seiner kranken Individuen an?“ (Gr. Bll. 8, S. 17), fragt Bartels. Eben die natürlichen Lebensformen sind das volkserzieherisch wichtige.

Politische Bewußtheit.

Aus dem Gegensatz zum Naturalismus resultiert neben der ethischen auch die politische Bewußtheit. Hat der Bauer in der

Dorfgeschichte nur das Prinzip des Guten gegenüber dem Städter und der Zivilisation vertreten, so vertritt er nun zugleich das Prinzip des Konservatismus und der Erhaltung des national Wichtigen. Aus der Bodenständigkeit ergibt sich außer der ethischen Konstanz auch die politische. Lienhard als ein an sich völlig unpolitischer Mensch, holt seinen Reichsbeseelungsgedanken allerdings aus anderen Quellen als denen einer konservativen, politischen Bewußtheit.

Bartels aber sieht eine gewaltige Strömung, die der Heimatkunst bei dem Willen zur Erfassung der Volksseele entgegenkommt: „Der Rückschlag auf die verflachenden und schablonisierenden Wirkungen der Anschauungen der liberalen Bourgeoisie und der leeren Reichsspimpelei, wie auch des Internationalismus der Sozialdemokratie". (Gr. Bll. 8, S. 19.) Es ist eben die Strömung, deren Symptom der Rembrandtdeutsche ist. Bartels und Sohnrey stehen als Konservative in ihren Reihen. Konservative Bürger und konservative Bauern gehören auf eine Ebene, aus den Reihen der Bürger oder sogar aus dem bäuerlichen Kreis kommen die Verfasser der Heimatkunst und die Bauern sind ihre politischen Schützlinge, denen es neue Achtung und staatlichen Schutz zu verschaffen gilt. Großgrundbesitz und kleiner Bauer werden infolge der Zusammensetzung der konservativen Partei unter einem Blickpunkt betrachtet. So kommt es, daß z. B. Polenz beiden Ständen heimatkünstlerisch nahe treten kann.

Bartels sucht in einem Aufsatz: „Konservativ oder reaktionär? Eine Art Glaubensbekenntnis" („Heimat", I, 2, S. 63) eine Formulierung für das, was er unter konservativ versteht. Er führt alle historische Entwicklung auf zwei Triebkräfte zurück „die eine wirkt von unten herauf, von innen heraus", und ist die eigentliche Elementar- und Naturkraft, die andere „wirkt mehr von oben und außen", sie ist die Kulturmacht. Beide wirken naturgemäß auf das Volk, aber im 19. Jahrhundert haben die Kulturkräfte in Gestalt einer äußerlichen, technischen und verstandesmäßigen Entwicklung überhand genommen und Schädigung des Nationalen gebracht, deshalb muß nun die Naturkraft, die nationale Energie mit ursprünglicher Gefühlskraft vereinigt, der äußeren Kultur den nationalen Stempel aufdrücken und sie verinnerlichen, die „Volkskraft" muß das vollbringen, was die verstandesmäßige Kultur nicht vollbringen kann. Ist Bartels' Auseinandersetzung auch nicht völlig klar, so beweist sie doch, daß er nicht den Wunsch hat, die Entwicklung etwa rückgängig zu machen, sondern er möchte diese durch eine volksgeborene Weltanschauung dem nationalen Charakter harmonisch einordnen, sie einem gesunden Organismus einfügen.

Auch Sohnrey sucht die Gesundung der politischen Anschauung auf dem Land, aber als Dorflehrer steht er in einem noch wesentlich

begrenzteren politischen Rahmen. Er will die Reform allein vom Land ausgestalten, ohne im selben Maße wie Bartels die Versöhnung mit dem Vorhandenen zu suchen.

Die soziale Frage reicht nur insoweit in die heimatkünstlerische Theorie hinein, als damals die Sozialdemokratie auch im bäuerlichen Kreis an Boden gewinnt und an der von Haus aus konservativen Haltung rütteln will. Damit wird die soziale Frage zwar angeschnitten, in der Natur des Konservativismus aber liegt eine soziale Stellungnahme nicht. Die Schichtung der Stände, wie sie überkommen ist, soll nicht geändert werden, bezeichnenderweise übernimmt die Theorie der Heimatkunst keinen Lösungsversuch der Arbeiterfrage, ja, in ihren Intentionen liegt es sogar, ihr aus dem Wege zu gehen. Zersetzung der überkommenen Gesellschaftsordnung, Industrialismus und Fabrikarbeitertum mit allem daran hängenden Elend sind ihr ja gerade verhaßt und sie kann sich nicht denken, daß der Arbeiter je ein vollwertiges Glied der Nation und ebenso heimattreu wie der Bauer werden könnte. Lienhard kann das Elend des vierten Standes zum mindesten nicht als kunstwürdig ansehen. Was der Zeitpolitik nicht gelingt, nämlich den vierten Stand organisch einzugliedern und ihm nationale Aufgaben zuzuteilen, das gelingt einer literarischen Richtung noch weniger. Die heimatkünstlerische Theorie kann sich eine Lösung dieses wichtigsten Problems nicht denken. Und es ist ein Grund zum Absinken auch der theoretischen Tendenzen, daß nicht das ganze Volk in die Ideenwelt der nationalen Strömung eingebaut wird. Die Heimatkunst sucht ja, um den immer stärker werdenden und der Sozialdemokratie zuströmenden vierten Stand etwas umso Beständigeres entgegenzustellen, ihre Zuflucht eben beim Bauern und eine Reform vom Volk her, das sie nach ihrer Anschauung nur mit ländlichem Volk gleichsetzen kann.

Im Gesamtbild ergibt sich also eine weltanschauliche Haltung, die konservative Christlichkeit und neue Ideen über Volk und Rasse verbindet — wobei Volk und Rasse zugleich ethisch bewertet werden. — Jedoch wird eben nicht das ganze Volk erfaßt. Lienhard läßt sich nur bedingt hier einreihen, er drängt immer mehr zum klassischen Lebensideal, das christlich unterbaut ist.

Wir wollen im folgenden Kapitel sehen, welche stofflichen Forderungen die Theorie stellt und wie sich die heimatkünstlerischen Ideen in der Dichtung auswirken.

3. Kapitel.

Die Stoffwelt der Heimatkunst und die Ideen der Theorie in der Dichtung.

Der Name der Heimatkunst weist schon auf eine stoffliche Bindung hin. Wie auf den übrigen Gebieten steht die Heimatkunst auch hier im Gegensatz zum Naturalismus. „Das deutsche Volk

soll die Kunst haben, die die Wurzeln seiner Existenz befruchtet und stärkt, die sein Leben schön, reich, groß macht, die seine nationale Widerstands- und Expansionskraft hebt." (Gr. Bll., 8, S. 18.) An die Stelle des naturalistischen Problems tritt also die versuchte Gestaltung einer idealen Natürlichkeit des Volkslebens.

Volk.

Geht die Heimatkunst in ihrer Weltanschauung von einer Reform des Volkes aus, so führt sie auch stofflich zum Volk hin. Das Volksleben ist das Thema der Heimatkunst. Aber obwohl das Wort Volk oft und oft gebraucht wird, soll doch nicht eigentlich das Volk gestaltet werden. Volk ist ein Typ, ein Mythos, ein Symbol, wenn man will, weder Bartels noch Wachler noch Sohnrey können ein Symbol als Thema wählen. Stämme, Staaten, Einzelmenschen können und sollen dargestellt werden. Der Typ Volk erscheint erst heute in der Dichtung, z. B. bei Griese. Die Bewohner der „Langen Reihe" („Winter") sind Typen. Wenn die Heimatkunst trotzdem das Volk als Dichtungsstoff zu wählen scheint, so bedeutet es höchstens Landvolk, nicht die Gesamtheit des Volkes mit allen Ständen; hierüber wird später zu sprechen sein.

Nation.

Aehnlich liegt der Fall bei dem Begriff Nation. Dichterische Gestaltung dieses Begriffs wird von der Theorie nicht verlangt. Dafür soll die gesamte Heimatkunst im Dienste der Nation stehen. Die Mehrzahl der heimatkünstlerischen Romane setzt sich auch überhaupt nicht mit dem Problem der Nation auseinander. Immerhin finden wir Bekenntnisse zur Nation (Frenssen, „Die drei Getreuen", „Jörn Uhl"; Speckmann, „Heidehof Lohe" u. a.), bewußtes Deutschtum.

Rasse.

Die dritte Stufe des Volksaufbaus, die Rasse, spielt wie die Begriffe Volk und Nation, wieder mehr weltanschaulich als stofflich, eine Rolle. Die Gestaltung des Rasseproblems an sich wird nicht gerade gefordert, aber Bartels antwortet auf die Frage, was die Heimatkunst mit der Rasse zu tun habe: „Heimatkunst ist die Gestaltung des sich aus der Wechselwirkung von dem rassenhaft bestimmten Volkstum und dem heimatlichen Milieu ergebenden Lebens („Der Dichter und seine Heimat"). Dies hindert ihn allerdings nicht, später, als er von der Heimatkunst die Erfüllung seiner Ideen nicht mehr erhoffen kann, zu sagen: Heimatkunst seien alle diejenigen Romane, in denen das Milieu stärker fessle als die menschlichen Schicksale („Die besten deutschen Romane", Köhler, 2. Aufl. 1916).

Tatsächlich ist die Rassenfrage von der Dichtung höchstens andeutungsweise gestaltet worden. Am stärksten noch in Frenssens „Jörn Uhl". Hier wird der Unterschied zwischen Uhlen und Kreien

rassenmäßig begründet. Gerade aber in dieser Darstellung zweier Rassen im „Jörn Uhl" nimmt Bartels Anstoß, mit der Begründung, in Dithmarschen gäbe es diese zwei Rassen nicht (Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 3, S. 673). Nun entspricht zweifellos wohl die Darstellung Frenssens in dieser Zuspitzung nicht den Tatsachen, aber andererseits beginnt mit Bartels Ablehnung der Zusammenbruch seiner Rasseforderung, denn Rasse kann nur als idealer Typ oder in einem Symbol gegeben werden.

Eine ähnliche Gegenüberstellung zweier Rassen nimmt Ernst Zahn z. B. in „Lukas Hochstrassers Haus" vor. Die Zuteilung zu einer Rasse bedeutet jedoch bei Zahn keine Wertung, — denn weder die Schwarzen, noch die Blonden haben besondere Vorzüge — sie dient wie die meisten derartigen Details der Milieuschilderung und Zahns Vorliebe für scharfe Kontraste. Den Anspruch absoluter Wirklichkeitstreue könnte diese Darstellung ebenso wenig wie die Frenssens beanspruchen.

Die geringe Kenntnis der Rassen in damaliger Zeit läßt sich übrigens an allen Stellen dieser Art erkennen, bei Zahn fallen nur die Bezeichnungen „welsch" und „germanisch".

Diese Beispiele mögen für die wenigen anderen genügen.

Stammesdarstellung.

Nach den Ausführungen des letzten Kapitels ist es aber selbstverständlich, daß der Stamm als sichtbare Verkörperung der Begriffe Volk, Nation, Rasse, das ausgedehnteste Stoffgebiet der Heimatkunst sein muß. Und doch zieht auch hier Bartels in Erwägung, ob die Stammesart nicht vielleicht schon zu sehr angegriffen sei, als daß sie noch „den mächtigen Trieb der Selbstdarstellung" in der Art Klaus Groths in sich trüge (A. u. J. 1907, S. 46). Dabei ist zu bedenken: Stamm und Staat ist nicht das gleiche, ich betonte es schon früher. Da der Stamm Teil des Volkes ist, gilt jede kleine Teildarstellung für Bartels ebenso viel wie eine Gestaltung der Nation. Einzelne Steinchen ergeben in langer Arbeit ein lückenloses Mosaik, so hofft Bartels. Aber hier liegt zweifellos eine Schwierigkeit, über die die Heimatkunst nicht hinweggekommen ist.

Die heimatliche Dichtung ist schon vor der Anregung durch die Theorie zu einer Gestaltung des Stammestümlichen getrieben worden. Der Naturalismus führt darauf hin. Die zweite Quelle für die Stammesgestaltung ist die Dorfgeschichte.

Lienhard allerdings spricht der Heimatkunst überhaupt nur Berechtigung zu, soweit sie das Stammestümliche als gesunde Grundlage zur Sichtbarmachung weltanschaulicher Ideen benutze. So hat die Stammesdarstellung für ihn keinen absoluten Wert, diesen Stoff besonders hoch einzuschätzen.

Die Dichtung hat sich, wie zu erwarten ist, das Stammes als Stoff nachdrücklich bemächtigt. Die Kritik legt solche Tendenzen zum Stammestümlichen als „grundreaktionäre Gauorganisation“ (s. Einleitung S. 44) aus. Sieht man aber den Zusammenhang aller Einzelzüge von Bartels theoretischen Forderungen, so ist der Vorwurf unbedingt abzulehnen.

Stamm und Heimat gleichbedeutend.

Im Verlaufe einer Klarlegung des Begriffes Heimatkunst (Gr. Bll. 8) sucht Bartels zu beweisen, daß die Kunst Kellers, Raabes, Ludwigs, Storms u. a. nicht Heimatkunst, sondern „Stammeskunst“ sei und zwar, weil das Stammestum des Dichters sich in den Darstellungen so niederschlage, daß das Heimatliche nicht mehr um seiner selbst willen, sondern typisiert erscheine. Demnach will Bartels den Stamm eben nicht typisiert (ich erinnere an das Beispiel der Rassendarstellung), sondern ganz intim dargestellt, weil er eben im Stammesleben etwas besonders Wertvolles sieht. An dieser Ausführung zeigt sich, daß der Stamm stofflich gleichbedeutend mit Heimat gedacht wird. Nun ist es klar, daß die Heimat nicht Problem der Dichtung, sondern in erster Linie auch nur Stoff sein soll.

Bartels glaubt den Unterschied der Heimatkunst zur Volksliteratur darin zu sehen, daß die Heimatkunst das Heimatliche nicht mehr als Mittel zum Zweck verwendet, das Heimatliche sei Selbstzweck. Alle Deutungen der Heimat durch Bartels zeigen, daß die Gestaltung der Heimat nichts anderes als Gestaltung eines vertrauten Milieus ist.

Die Art und Lage der Umwelt wird von der heimatkünstlerischen Theorie näher bestimmt. Wir sehen, warum der Bauer Mittelpunkt heimatkünstlerischer Gestaltung sein muß. „Die städtische Bildungswelt und die städtischen Bildungsmenschen“, meint Bartels, seien seit langem bekannt, „wenn aber die Zeitbewegungen aufs Land dringen und auf weniger ‚infizierte‘ Menschen, wirken, so ergibt das am Ende noch neue Wirkungen“ („Jeremias Gotthelf“ 1897, 2. verbess. Aufl. 1904). Allerdings läßt sich auch annehmen, daß Bartels in seiner Stoffforderung sich zum Teil nach den Bedürfnissen und Gegebenheiten der Dichtung richtet. Polenz zeigt ihm die Möglichkeiten. Lienhard kann, wie an seinem Heimaterlebnis deutlich geworden ist, nicht im gleichen Maß das Land als Stoff formen. Bezeichnend sind hierfür seine Tagebücher, sie zeigen, wie weit ab er von dem Gestaltenwollen des deutschen Bauernstandes oder überhaupt deutschen Volkslebens in der Gegenwart steht. Allerdings ruft er den Künstlern zu, sich in ihren eigenen Gauen Stoffe zu suchen. Der Unterschied zwischen Lienhard und Bartels muß trotzdem unüberbrückbar sein. Für die Heimatkunst und auch für sich selbst, gesteht Lienhard — da er ja

einen sinnlichen Leib zur Darstellung seiner Ideen braucht, — „die sinnlich sichtbare Heimat mit ihren goldenen Aeckern und Abendhimmeln, mit Mundarten und Trachten" als „Betätigungs- und Nahrungsboden" zu. Damit sucht er die Abstraktheit der Ideen farbig und lebendig zu machen, die Darstellung der „bloßen Außenwelt ohne Verinnerlichung" aber ist ihm noch weit verurteilenswerter, sie scheint ihm geradezu „niederer Kulturzustand" trotz aller Liebe zur Heimat.

Die Dichtung gibt tatsächlich im Großen und Ganzen das alltägliche Landleben. Wir brauchen nur eine Reihe von Titeln anzusehen, um den bäuerlichen Schauplatz sogleich zu erkennen: „Eine stille Welt. Bilder und Geschichten aus Moor und Heide". (Timm Kröger 1891), „Ut Sloß und Kathen" (Felix Stillfried), „Hütte und Schloß" (Sohnrey 1886/87), „Der Büttnerbauer" (Polenz 1895), „Der Pfarrer von Breitendorf" (Polenz 1893), „Heidehof Lohe" (Speckmann 1906), „Im Dorfe und draußen" (W. Holzamer), „Das Bergdorf" (J. Boßhart), „Schwarzwaldgeschichten" (Villinger), „Der Müllerhannes" (Viebig 1903), „Bauernstolz" (Strauß-Torney), „Schleswig-Holsteiner Landleute" (Voigt-Diederichs 1898) usw.

Doch im Gegensatz zur alten Dorfgeschichte ist der heimatkünstlerischen Stoffwahl die Stadt nicht verschlossen. Wie Otto Ludwig schon nicht das Dorf als Schauplatz seiner Erzählungen gewählt hat und doch auch nach der Ansicht von Bartels Heimatkunst hervorgebracht hat, so beharrt dieser auch darauf, daß ja prinzipiell die Heimatkunst sich nicht auf das Land zu beschränken brauche. Allerdings sieht er immer die Gefahr, daß bei der Einbeziehung der großen Städte die ihm verhaßten Probleme und nichtkonservative Gesinnung in die Dichtung komme. Fontane hat Beispiele genug gegeben, nach denen auch die Städte der Heimatkunst Stoff zu bieten vermögen. Nachdem Bartels den Vorzug der Heimat und ihrer Menschen hervorgehoben hat (s. S. 10), fügt er hinzu: „Im übrigen steht nirgends geschrieben, daß die Heimatkunst Dorfkunst sein soll; auch die Städte, selbst die großen, haben noch ihren genius loci und ihre von ihm beeinflußten Menschen, die sind auch für die Heimatkunst da". („Jeremias Gotthelf".)

Die Dichtung, die nur in einzelnen Vertretern noch direkte Verbindungen zur Dorfgeschichte hat, hat sich denn auch nicht allein auf das Dörfliche beschränkt, sondern erstreckt sich mit auf das Besondere der kleinen und größeren Städte. Lebenserinnerungen, eigene Erlebnisse sind ein beliebter Stoff. Die Ratsmädelgeschichten der Böhlau sind bezeichnend. Otto Ernst's „Asmus Sempers Jugendland" führt sogar in die Großstadt Hamburg, ebenso Gustav Falkes „Stadt mit den goldenen Türmen", Charlotte Niese's „Aus dänischer Zeit", Bilder und Skizzen stammen aus einer kleinen Stadt Schleswig-Holsteins. Die liebevolle Ver-

klärung der Vergangenheit ist über die meisten der Großstadtschilderungen ausgegossen. Auch städtische Lebensschilderungen, die nicht die persönlichen Erlebnisse des Dichters geben, finden sich Holzamer's „Peter Nockler", Viebig's „Die Wacht am Rhein" usw.

Im Ganzen bleibt die Heimatkunst auf dem ländlichen Gebiet. Eine umfassende, tiefe Schilderung besonderen volkstümlichen Lebens wie bei Fontane gelingt nicht, aber der unkomplizierte, mit seinem Volk in Liebe verbundene, manchmal sehr einfach denkende Dichter gibt Milieuschilderungen, die sein Heimatland zeigt, wenn sie auch nicht einen künstlerisch erlebten und geschauten Typus gestalten kann.

Es ist also überhaupt das volkstümliche Leben, das die Theorie der Heimatkunst gestaltet sehen will. Bartels geht sogar so weit, zu sagen, daß der „Wilhelm Meister" und die „Wahlverwandtschaften" heute noch lebendiger und frischer wären, wenn die fränkischen und thüringischen Gegenden samt ihren Bewohnern ganz deutlich würden...". („Der Dichter und seine Heimat".) Bartels hofft, durch intime, genaue Milieudarstellungen seine Ideen über Rasse, Stamm, Nation von selbst bestätigt zu sehen.

Volkstümliche Dramatik.

Wachler stellt im Hinblick auf das Landschaftstheater und speziell sein Harzer Bergtheater verschiedene Stoffgebiete für die volkstümliche Dramatik heraus und damit auch für die anderen Dichtungsgattungen. Eins davon ist: „das althergebrachte Tun und Treiben des Volkes in Dorf und Stadt, in Wald und Feld, im Hochgebirge und an der Küste" zu schildern („Heimat- und Volksschauspiel" S. 19). — Nach Wachler und Lienhard ist das Landschaftsdrama die vordringlichste Tat, die dem französischen Gesellschaftsdrama entgegengesetzt werden muß. Es soll in der Gegenwart spielen und das gesamte provinzielle Leben ausschöpfen. Aus einer Beschäftigung mit den Eigentümlichkeiten der Stämme erwartet Wachler die deutsche Charakterkomödie, etwa im Sinne Otto Ludwigs. Dieser schreibt („Epische Studien" Bd. 6, S. 233): „Der Thüringerwald hat noch manchen originellen Charakter, von vielen noch die lebendige Tradition".

Teilweise spielt auch hier ein dem Naturalismus abgelauschtes Streben nach Wirklichkeitswiedergabe mit allen Einzelheiten.

Mittel der heimatlichen Milieuschilderung.

Wie kennzeichnet der Dichter nun seine Heimat, das Stammesleben, eben das Milieu? Auch hierfür gibt die Theorie Fingerzeige. Zunächst sind es im naturalistischen Sinn die lokalen Bestimmungen und die stammesbedingten Personennamen, durch die die Heimatkunst den Eindruck eines bestimmten Milieus hervorruft. Die Sitte der realen Namengebung ist auch aus der Dorfgeschichte bereits überkommen. Auerbach, auch Gotthelf und die

Realisten geben geographisch feststellbare Namen. Noch mehr lassen sich in der Heimatkunst an Hand der Orts- und Personennamen ziemlich genau die Schauplätze der Handlung feststellen. Häufig werden freilich auch fingierte Namen gewählt, aber auch sie können leicht in einem bestimmten Gebiet eingeordnet werden.

Die Ortsangabe allein bewirkt aber noch nicht atmosphärische Stimmung. Deshalb ist in die Stoffwelt der Heimatkunst das Brauchtum des Volkes eingezogen, das die Unvergänglichkeit des Volksbegriffes darlegen soll, und den Leser in einem ganz begrenzten Raum heimisch macht. Sohnrey, Wachler, Lienhard, Bartels weisen auf die Wichtigkeit volkskundlicher Ueberlieferung hin, literarische und heimatliche Zeitschriften berichten über bäuerliche Sitten und der Zusammenhang mit der alten germanischen Welt wird verstärkt aufgezeigt. Im Besonderen übernimmt Sohnrey in seiner Zeitschrift „Das Land" die Vermittlung solcher Kenntnisse. Zur Darstellung des Volkstums gehört auch der gesamte Umkreis vor allem ländlichen Lebens, dessen Aeußeres sich in Trachten und Sitten verdeutlicht. Sogar Lienhard erkennt in der Schilderung von „Mundarten und Trachten" und „Gebräuchen" den Wert schmückenden Beiwerks, übersieht aber nicht, daß ohne die Mitwirkung der dichterischen Persönlichkeit alle diese Dinge künstlerisch unwirksam bleiben müssen.

Die Dichtung nützt denn auch diese Möglichkeit ganz naturalistisch aus. Fast überall trifft man aus Schilderungen von Stammesbräuchen, von Trachten und Bauernregeln und dergl. Große Bedeutung hat die mundartliche Heimatkunst, sie erlaubt naturalistische Nüancierungen. Ueber sie wird im Kapitel „Stil" zu sprechen sein.

Zur Ueberlieferung des Volkes gehören neben Sitte und Mundart auch Sage und Märchen. Sohnrey sieht in der echten Dorfgeschichte die „Fortsetzung der Volkssage, das Gefäß, das den gesamten Goldgehalt des ländlichen Volkstums in Sage, Sitte und Sprache in sich aufnehmen ... muß". („Das Land", 2. Jahrg., S. 67 ff.) Auch Lienhard wünscht als Stoffgebiet „Märchen und Sagen" („Vom Reichtum deutscher Landschaft", N. J., S. 145 ff.). Sage und Märchen haben den Zauber alles Vergangenen. Lienhard selbst wählt den Sagenstoff für seine Festspiele. Auch Wachler fordert die Verwendung der vaterländischen Sagen und Märchen, zweitens die vaterländische Geschichte, „soweit sie lebendig und gemeindeutsche Geschichte ist" („Heimat- und Volksschauspiel" S. 19). Der sagenhafte Stoffkreis scheint ihm weniger geeignet, dafür ist die vaterländische Vergangenheit als gemeinsames Gut der ganzen Nation eine nationale Aufgabe für den Dichter. Die Bestrebungen Wachlers berühren sich teilweise durchaus mit denen Lienhards, beide heben z. B. den Münchhausenstoff hervor und sind in ihrer gefühlsmäßigen Einstellung zu einer Dichtung über und für das Volk sehr verwandt. Lienhard hat in dieser Zeit starke Beziehungen zum Harzer Bergtheater.

Bartels verlangt nicht wie Lienhard und Wachler die Neugestaltung der Sage. Er ist von den Forderungen der Zeit durchdrungen, die Geschichte bedeutet ihm mehr als die Mythologie.

Die Dichtung verwendet immer wieder Sagen, Frenssen sucht die Literatur durch Sagengestalten zu beleben. Reichlich bieten die vielen Liebesgeschichten der Heimatkunst dem Dichter Gelegenheit, unter dem reichen Schatz der Sagen, Sprüche, Sitten auszuwählen, um so den Eindruck eines charakteristischen Geschehens in einem bestimmten Landstrich deutlicher hervortreten zu lassen. Ganz auf einer Sage aufgebaut ist z. B. die Geschichte von Josi und Binia in „An heiligen Wassern" von J. C. Heer.

Alte Volksweisheit tritt häufig zutage. Sie soll deutlich machen, daß im Volke noch Urkräfte schlummern, die dem Großstädter nicht mehr geläufig sind. So spielt auch die Eigenschaft des zweiten Gesichts eine große Rolle. Aber im Sinne des Naturalismus bleiben alle diese Dinge meist äußerlich, sie sind Ausschmückungen, aber nicht innere Wesenszüge des Menschen. Das Sonderbare ist, daß die Menschen sogar oft nicht sofort als Rheinhessen, Eiffelaner, Lüneburger usw. erkannt werden, sondern daß ein Name sie dazu stempelt, ein Zeichen für die Wahrheit meiner Behauptung, daß das Aeußere, nicht aber das Wesen eines bestimmten Volkstums dargestellt werde. So bleiben die Schilderungen Milieu und werden nicht zum Erlebnis des Volkswesens. Hinter das Wesen der Dinge kann die Heimatkunst nicht dringen.

Man könnte glauben, daß die Gestaltungen der Landschaft tiefer in das Volkswesen hineinführen müßte. Bartels verlangt denn auch die Darstellung „alter Landschaft", „ewiger Landschaft", sieht aber die Erfüllung seiner Bestrebungen in der Heimatkunst; sie habe „das alte Volkstum und die alte Landschaft mit den neu errungenen Mitteln" (also naturalistisch) dargestellt („Ein letztes Wort zur Heimatkunst", Deutsche Welt 1904, Nr. 50). Daran, daß Bartels mit der Gestaltungsweise der Heimatkunst zufrieden ist, sehen wir, daß er auch innerhalb der Naturschilderung nichts anderes als Milieu erwartet. Und es ist ziemlich auffällig, daß die Häufigkeit der Naturschilderungen hinter den Erwartungen zurückbleibt.

Lienhard schätzt die Landschaft als Stoff für die Heimatkunst weit höher ein als Bartels, doch will es mir ein Irrtum scheinen, seine Liebe zur Natur völlig im heutigen Sinne auszudeuten. Landschaft ist Stimmung für ihn und führt ihn zu Bindungen, die ihm ein Heimaterlebnis bringen, das in Gott wurzelt. Jedoch erkennt Lienhard die sichtbare Landschaft als Symbol des Unendlichen an. In der Landschaft ist „Farbe und Gesundheit", sind „Wurzeln, Pflanzen, Bergformen", „gelassene Ruhe", sie kann uns erziehen. Lienhard ist ein Abendhimmel mit Sonnenuntergang wichtiger als das Leben eines kleinen Bauern, der unter diesem

Himmel seinen Feierabend hält; der Feierabend wäre ihm nur ein poetisches Bild, kein soziales oder überhaupt rationales Motiv. Sein Schauspiel „Gottfried von Straßburg" zeigt nicht das Landleben oder gar das Bauernleben als erstrebenswert, sondern das Waldleben, das die beiden Liebenden in der Einsamkeit wie Tristan und Isolde vereinigen soll. Das Urteil: „Lienhard wollte ein starkes, echtes Bodengefühl" (s. Einleitung S.), ist also nur sehr bedingt richtig, nämlich wenn man das Bodengefühl mit der Naturverbundenheit des einzelnen Menschen gleichsetzen will. Der Stoff der Heimatkunst, wie er ihn sich, auf diesen Gedankengang aufgebaut, dichterisch ausgestaltet denkt, kann ein Baustein für einen neuen Idealismus werden.

So kann ihm natürlich eine Darstellung von Butjadingen, Bockhorn, Struxbye, Eschwinkel usw. nicht so viel bedeuten wie Bartels und den Dichtern der Heimatkunst, die hierin ein liebevolles Einfangen der deutschen Landschaft, ihrer Besonderheiten und Sonderbarkeiten sehen, deren jede zum tiefen Verständnis lokalen und deutschen Lebens wichtig ist. — Ist es im poetischen Realismus ein Seldwyla und in der Dichtung unserer Tage eine lange Reihe, so ist es in der Heimatkunst ein Waldmichelbach (Karillon), ein Maarfelden (Viebig „Müllerhannes"), ein Flackelholm (Frenssen „Die drei Getreuen"), oder mindestens ein nüchtern realistisches, wenn auch erfundenes Wentorf (Frenssen „Jörn Uhl"). Genau so verhält es sich mit der Naturschilderung der Heimatkunst. Wohl fehlt die Gefühlsbetontheit nicht, die das nahe, wenn auch keineswegs identische Verhältnis von Natur und Mensch sichtbar macht, aber eine typische Landschaft wird nicht dargestellt.

Und trotz aller Wirklichkeitstreue ist die Landschaft großenteils noch ganz sentimental mit Städteraugen gesehen.

Auf der anderen Seite steht eine Art der Naturschau vom Landmann aus, doch ist sie weitaus nicht so häufig als die ästhetische Betrachtung durch den fast immer städtisch gebildeten Dichter. Polenz bemüht sich, die Natur vom Nützlichkeitsstandpunkt des Bauern aus zu betrachten. Doch kennt auch Polenz die andere Seite der Naturbetrachtung: die Klara im „Grabenhäger" nimmt eine ästhetisch schwärmerische Haltung der Natur gegenüber ein, sie ist nicht durch Arbeit mit dem Boden verbunden. Erst später, als sie in ihrer Ehe mit dem Grabenhäger auch die Schwierigkeiten des Grundbesitzes kennen gelernt hat, sieht sie die Natur mit anderen Augen an.

Frenssen hat vielleicht noch am ehesten den atmosphärischen Zauber der Naturschilderungen herausgebracht, manchmal gibt er fast schon Typ, nicht nur spezielles Milieu. Dabei ist die Landschaft allerdings von märchenhaften Wesen belebt. Frenssen braucht z. B. Geister, um den Hauch einer Geestmondnacht zu beschreiben.

Löns nimmt auf dem Gebiet der Landschaftschilderung eine besondere Stellung ein, seine Bücher geben in erster Linie Landschaft. Er hat die Natur erlebt, er kennt die Seele der Natur. Dabei benennt er jedes Tier, jeden Baum. Bartels erwähnt Löns noch 1907 garnicht und nennt ihn später zu „spezialisiert". Das ist sehr bezeichnend, Landschaftsschilderungen in dieser Ausschließlichkeit liegen nicht in der Absicht der Heimatkunst.

Mit der allgemeinen Gewichtsverlagerung nach Norden hat sich auch das Landschaftsgefühl gewandelt. Die rauhe Landschaft tritt mehr und mehr in den Vordergrund. Fischerdorf, Heidedorf, Moordorf, andererseits auch die moderne Alpenerzählung gibt es in der Dorfgeschichte kaum (Claurens Alpenerzählung ist doch anders). Der Blick für die herbe Schönheit der Natur ist geschärft. Die Schilderung des alltäglichen harten Lebenskampfes führt gerade in die Landschaftsgebiete, die von der Natur weniger begünstigt sind. Auch die Worpsweder Malerei, eine symptomatische Zeiterscheinung, liebt die rauhe Landschaft.

Im ganzen gehört die Landschaft jedoch nur als Milieu zur Stoffwelt der Heimatkunst. Umso mehr muß dies Wunder nehmen, als die Heimatkunst schon durch ihren Namen eine deutliche Landschaftsvorstellung hervorruft. Aber nicht wie in der heutigen Kunst geht es um die allgemein menschlichen Fragen, die zutiefst im Boden wurzeln. Nicht die Beziehung Mensch-Erde ist das Wesentliche, sondern Mensch — menschliche Tradition. Der Theoretiker Bartels legt schon deshalb keinen entscheidenden Wert auf die Landschaftsschilderungen, weil er die rassischen Anlagen für stärker erkannt hat als die Einflüsse der Natur.

In der Heimatkunst ist tatsächlich der Mensch viel wesentlicher als die Natur, denn die Natur kann damals noch nicht in ihren letzten Funktionen gesehen werden.

Eine Beeinflussung des Menschen durch die Landschaft ist in der Dichtung kaum dargestellt. Der Bauer ist zwar durch Tradition, Besitz, Arbeit an den Boden gebunden, erscheint aber nicht besonders von ihm beeinflußt, abgesehen von dem Wechsel der Jahreszeiten und Witterungsverhältnissen, von denen sein gesamter Lebenszyklus selbstverständlich abhängig ist. Er kann, so wie ihn die Heimatkunst schildert, ebenso gut in einem andern Milieu gedacht werden.

Die Milieuschilderung beherrscht die gesamte Heimatkunst. Nach der Lektüre eines heimatkünstlerischen Romans hat man meistens etwas gelernt, Geographie, Volkskunde, Dialekt, hat die Atmosphäre einer Gegend mehr oder weniger gespürt. Diese Milieudarstellung ist die Hauptsache und die Theorie der Heimatkunst stellt fast keine Forderungen nach einer bestimmten Art von Handlung auf. Sie verlangt nicht, daß aus dem Milieu selbst das Problem wachse. So spielt sich innerhalb des Milieus eine Handlung ab,

die sehr oft in keinem tieferen Verhältnis zu ihm steht. Häufig ist dies der Grund, warum die heimatkünstlerischen Werke nicht neu wirken: die Romanhandlung ist nicht wesentlich anders — psychologisch betrachtet — als im Zeitroman. Das Milieu bringt es mit sich, daß die Handlungsführung einfacher, unkomplizierter ist als im psychologistischen und naturalistischen Roman. Diese Einfachheit führt aber oft zur Trivialität.

Eine Unzahl von Liebesgeschichten kehrt wieder. Um diese Liebesgeschichten ist eine Handlung aufgebaut, die meist aus dem dörflichen Erlebniskreis genommen ist: Zwist unter den Vätern der Liebenden, uralter Hader der Familien, unebenbürtige Liebesverbindungen, das weitverbreitete Motiv des unehelichen Kindes, Verstandesehen um eines Hofes willen. Dazu kommen häufig Motive, die mit der Dorfgeschichte in Beziehung stehen: Unrecht, Totschlag, Brandstiftung usw. Sie machen gelegentlich auch allein eine Handlung aus.

Für die Stoffe der Skizzen hat die Idylle große Bedeutung. Diese kleinen Erzählungen geben Szenen aus dem täglichen Leben des Landes oder der Kleinstadt Schilderungen von Sonderlingen, impressionistisch geschaute Schicksale, auf engsten Raum gedrängt, wie Timm Kröger sie liebt. Die Geschichten sind liebevoller, persönlicher geschaut als in der Dorfgeschichte, die Motive sind weitgehend dieselben.

Darüber hinaus bringt die Heimatkunst, wie schon einmal erwähnt, eine Reihe biographischer Werke hervor, die z.T. die Jugendgeschichte des Verfassers zum Stoff haben und alle Mittel der Milieuschilderung verwenden. Sie sind vom Psychologischen her bedingt. Gerade die Kindheit gibt den Schlüssel zur späteren Entwicklung des Menschen. Und die Heimatkunst versteht es oft, die Erinnerung an die Kindheit des Künstlers wachzuhalten. Dies ist der Grund, warum hier auch Werke in die Heimatkunst ragen, die ideenmäßig nicht zu ihr gehören (z. B. Hesse's „Camenzind", Strauß' „Freund Hein"), warum aber auch Selbstbiographien und Entwicklungsromane nichts Seltenes sind (Heer „Joggeli"; Otto Ernst „Asmus Sempers Jugendland"; Eduard Stilgebauer „Götz Krafft"; Hermann Anders Krüger „Gottfried Kämpfer"; Voigt Diederichs „Dreiviertelstund vor Tag"; Frenssens Romane; Adam Karillon „Michael Hely"; zahlreiche Romane Zahns u. a.).

Die fast wichtigste Forderung, die Bartels an die Heimatkunst stellt, ist die, Zeitkunst zu geben. Allerdings wisse er, „daß nicht jeder Dichter zugleich auch sozialer Schriftsteller sein" könne, „daß Kunst- und soziale Wirkung zwei verschiedene Dinge" seien; jedoch ist er der Ansicht, „daß jeder Dichter sozusagen das Leben seiner

Zeit zu bezwingen hat, daß zumal in unseren Tagen die freie Phantasiekunst nicht mehr das Ideal ist". („Wilhelm von Polenz".) Damit ist eine weitgehende Pflicht zur Zeitkunst gegeben.

Die Dichtung der Heimatkunst hat an sich schon die Tendenz, sich mit der Zeit auseinanderzusetzen. Polenz ist das große Musterbeispiel. An Polenz sieht Bartels, daß auch Zeitprobleme künstlerisch gestaltet sein können und als kulturhistorische Dokumente wertvoll sind. Die nationale Kunst soll nicht flüchten vor dem Geiste der Gegenwart (Gr. Bll. 8, S. 19), besonders die Heimatkunst nicht, denn die Zeitbewegungen dringen auch aufs Land. — Lienhard dagegen sieht überhaupt die Darstellung zeitgeschichtlicher Probleme als unpoetisch an und hält sich als Dichter fern von ihrer Gestaltung. Fragen, die in der Sozialpolitik ihre Lösung finden, sind für ihn widerkünstlerisch (Hauptmanns „Weber") (Wf. S. 73).

Zum Zeitproblem gehört ja auch indirekt das Heimatproblem. — Und nun können wir sehen, wie auch die weltanschaulichen Ideen der Theorie in den Darstellungen der Dichtung wenigstens teilweise Verwirklichung finden.

Wir erkannten, daß Heimat in den meisten Werken — und weitgehend sogar in der Theorie, nichts anderes als Milieu bedeutet. Dennoch gelangt auch das Heimatproblem gelegentlich zur Darstellung. Immer wieder wird der Ausgleich zwischen engerer und weiterer Heimat gesucht. Die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Lande wird allerdings nie zur Schicksalsfrage, immer nur handelt es sich um ein enges Gebiet; höchstens Frenssen versucht im „Jörn Uhl" den Bauernsohn, und den Dithmarscher im besonderen, in den großen deutschen Zusammenhang zu bringen, indem er ihn bei Gravelotte um seine gesamte deutsche Heimat kämpfen läßt. Frenssen schickt die drei Getreuen hinaus in die Welt und sie kommen als erfahrene Menschen in die Heimat zurück, zugleich auch erkennend, daß die Heimat der beste Boden für sie ist. Speckmann läßt den Bauernsohn eine höhere Stufe der Heimatgebundenheit erklimmen, weil er aus dem Dorf herausgekommen ist. Der Maler Franz Heim findet erst, als er aus der Ferne in die Heimat zurückgekehrt ist, die wahre Befriedigung in seiner Kunst. Den Grabenhäger läßt Polenz nach einer ziemlich leichtsinnigen und unbefriedigten Berliner Offizierszeit auf dem Gute seiner Väter seine Lebensaufgabe erkennen.

Andererseits finden sich auch Beispiele, bei denen die Heimattreue gerade darin begründet liegt, daß ein Mensch sich von der Scholle nicht lösen kann und lieber zugrunde geht. Diesen Fall haben wir im Büttnerbauern.

Die Bindung an die engere Heimat gewinnt besonders durch die Bodenständigkeit des Bauern stoffliche Bedeutung. Nicht

nur ein Heimatkünstler hat als Motiv den Kampf um den Hof aufgegriffen. Heimat ist in diesem Sinne noch mehr als nur Milieu, in dem der Mensch geboren und erzogen ist.

In diesem Zusammenhang wird auch die Urbarmachung von Grund und Boden zum Problem (Jan Murken", Speckmann; „Die drei Getreuen", Frenssen; „Jochen Klähn", Max Geißler). Die bearbeitete und erarbeitete Scholle ist Heimat. Im „Jörn Uhl" liegt der Fall besonders. Als der Hof nicht mehr zu halten ist und Jörn zudem seinen wahren Beruf erkennt, zieht er in die Stadt. Für Frenssen ist das Grundproblem nicht die Heimat, sondern die Entwicklung der Persönlichkeit Jörns.

Der Unterschied zur früheren Literatur ist, daß nun Heimat genannt und als Heimat gefühlt wird, was vorher einfach der Hof war. Doch gibt es auch jetzt noch durchaus Behandlungen des Hofproblems, die nicht heimatlich gefärbt sind (z. B. „Daniel Junt", Stegemann; „Andreas Vöst", Thoma; in denen es um Recht und Ehre geht, u. a.).

Der Kampf um den Hof und aus der Bodenständigkeit hat sittliche Folgen, sie werden in den heimatkünstlerischen Romanen immer wieder vor Augen geführt. Die Ruhe des Besitzes, das Freiheitsgefühl eines Menschen, der sein Brot selbst erntet, die Verbundenheit mit der Ahnenreihe, die den Hof bewohnt und den Acker bestellt hat, mit alter Sitte und altem Brauch, das formt den bäuerlichen Menschen. Hier ist auch der Ansatzpunkt zu einem Vergleich von Städter und Bauer.

Sucht die heimatkünstlerische Idee immer den Ausgleich zwischen Stadt und Land, so ist sie doch durch ihre konservative Gesinnung (Bartels) und den Gegensatz zu Berlin (Lienhard) in einen gewissen Gegensatz zur Stadt getreten. Mehr noch tritt der Gegensatz in der Dichtung der Heimatkunst zutage, vielleicht ist das Dorfgeschichtentradition.

Eheverbindungen bieten gelegentlich die Möglichkeit, Gegensätze deutlich werden zu lassen, so z. B. in „Heidehof Lohe", wo sich die städtische Frau überall an den bäuerlichen Sitten stößt und erst langsam eine gegenseitige Annäherung stattfindet. Roseggers „Erdsegen" zeigt ebenfalls einen Städter, der schließlich völlig überzeugt ist, der Bauer sei ein besserer Mensch; er heiratet eine Bauerntochter.

Ein weiteres Beispiel: Paul Kellers „Heimat". Auch hier ist die Natur und der Bauer tendenziös der Stadt und ihren Bewohnern gegenüber gestellt: „... lächelt der Städter über den Landmann, wenn er ihn unbeholfen über seine Straßen troddeln sieht, der Bauer lächelt unendlich verächtlich über den Städter, wenn der neben seinen Erdfurchen und strotzenden Saaten so vorsichtig und blaß und müde daherwandelt". (S. 22/23.)

Auch Unsegen bringt der Städter auf das Land. So in der Erzählung „Vom Golde“ von J. Boßhart: die Hirten von Ormunt leben friedlich in ihren schönen Bergen, voll Freude an den Hirtentagen inmitten der Natur, bis das Gold und damit der Unfriede und die Krankheit in das Tal getragen wird.

Bei der Behandlung der Zeitproblemgestaltung wird sich zeigen, daß auch durch das Eingreifen der sozialen Frage ein Gegensatz von Stadt und Land sich ergibt.

Die ethische Stellungnahme ist immer wieder das Entscheidende. Der Bauer wird als abhängig von der Gemeinschaft dargestellt, ihre sittlichen und sozialen Urteile gewinnen daher auch besondere Bedeutung. Im Kampf mit der Gemeinschaft zeigt sich die Unabhängigkeit (so beim „Albin Indergand“, Ernst Zahn; so auch beim Josi Platter in „An heiligen Wassern“, Heer). Die engere, die Familiengemeinschaft ist fast in jedem Werke der Heimatkunst dargestellt.

Bei allen Entscheidungen durch die Gemeinschaft oder einen Einzelnen kennzeichnet es die lebensbejahende, ja optimistische Haltung der Heimatkunst, daß zuletzt das Gute den Sieg behält, mögen die Hindernisse von Seiten der Bösen noch so groß gewesen sein. Väter werden überwältigt von der unzertrennlichen Liebe ihrer Kinder, Gemeinden durch Taten überzeugt von der Vollwertigkeit eines der Liebenden. Selbst im tragischen Ausgang des „Büttnerbauern“ triumphiert das Gute: der freiwillige Tod rettet den alten Büttner vor der letzten Schmach. Vor allem in den vielen Liebesgeschichten zeigt sich die Ethik der Heimatkunst. Den größten Widerstand erfährt Frenssen, als er in „Hilligenlei“ die freie Liebe predigt oder wenigstens als sittlich gefordert und erlaubt ansieht. Bartels sieht hier eine Ueberschreitung der heimatkünstlerischen, christlich-ethischen Ideen. Mit seiner Ablehnung steht er auch durchaus nicht allein. Auch die Behandlung des Liebesproblems in Viebigs „Weiberdorf“ kann der Heimatkunst keineswegs zusagen. Hier liegen Problemstellungen vor, die man eben durch die Heimatkunst überwinden will. Uebertretung der christlichen und gesellschaftlichen Moralgesetze erfährt immer irgendwie moralische Mißbilligung oder aber es wird eine so völlige Rechtfertigung des Fehltritts möglich gemacht wie im „Lukas Hochstraßer“, wo in dem unehelichen Kind und seiner Mutter das Gesunde und Zukunftsstarke geachtet und geliebt wird.

Die Feindschaft zweier Bauern im Dorfe gibt den häufigsten Anlaß zum Konflikte, der Gute siegt oder wird doch wenigstens moralisch verteidigt. (Ein eindrucksvolles Beispiel hierfür ist „An heiligen Wassern“, Heer.)

Tragisch wirkt allein der Ausgang jener Geschichten, in denen der Bauer um sein Recht kämpft und sich im Kampf darum endlich in Schuld stürzt, eine Art Kohlhaas-Motiv. Dies haben wir

z. B. im „Daniel Junt“ Stegemann. Das Gefühl der gekränkten Ehre bringt den Bauern Andreas Vöst (Thoma) dazu, seinen Gegner zu erschlagen.

Als eine fast absolut sichere ethische Macht gilt in der dörflichen Gemeinschaft der Pfarrer. Häufig spielt er die richtende Rolle oder wird wenigstens dazu angerufen. Er stellt die stärkste geistige Stütze im Dorfe dar und hat zugleich durch den Beruf des Priesters den Nimbus des ethisch Unfehlbaren.

Im „Pfarrer von Breitendorf“ gibt Polenz einen Roman, der geradezu vom Standpunkt des Pfarrers aus geschrieben ist. Dieser gerät in eine völlig verdorbene Gemeinde, die er erst nach langen Mühen wieder auf den rechten Weg bringt. Im „Grabenhäger“ ist ein Pfarrer Vermittler zwischen den Parteien.

Die Heimatkunst liebt es, die segensreiche Tätigkeit des Pfarrers zu schildern. So nimmt im „Albin Indergand“ (Zahn) der Pfarrer das Gute durch alle Fährnisse und persönliche Leiden in Schutz.

Die gegnerische Stellung des Verfassers zum Pfarrer und zur Kirche überhaupt, wie sie im „Andreas Vöst“ (Thoma) eingenommen wird, ist durchaus vereinzelt und durch die persönliche Haltung Thomas bedingt.

Gelegentlich wird die Stelle des Pfarrers durch den Lehrer vertreten („Jörn Uhl“; bezeichnend übrigens, denn Frenssen ist gegen das Pfarrertum im kirchlich-christlichen Sinn überhaupt).

Ausdrücklich hebt Bartels hervor, die Heimatkunst solle nicht belehrend sein (Gr. Bll. 8, S. 12/13), also auch die ethischen Grundsätze unvermerkt vermittelt. Aufdringliche Ethik selbst in der Art Gotthelfs wünscht er also für die Heimatkunst nicht, wie er überhaupt bestrebt ist, die künstlerische Wirkung nicht durch unkünstlerische Elemente zu stören. Anders liegt die Sache bei Sohnrey, der bewußt Volksaufklärer sein will.

Die Heimatkunst geht in der Darstellung ethischer Grundsätze auch insofern über die belehrende Dorfgeschichte hinaus, als sie nicht pädagogisch-tendenziös, sondern wirklichkeitstreu schildert, wiewohl die Sentimentalität nicht immer vermieden ist. Die flachste, ethische Haltung und das Extrem des ethischen Positivismus zeigt Ganghofer in seinen sentimental-rührenden Romanen, denen jede Lebensechtheit fehlt. Die Gebirgserzählung neigt seltsamer Weise überhaupt leicht zum Kitsch.

Wie Bartels überhaupt die Tendenz an sich als unkünstlerisch entwirft, so verlangt er auch bei der Gestaltung von Zeitproblemen nicht unmittelbaren Ausdruck einer politischen Bewußtheit, sondern es genügt ihm, wenn sie sich mittelbar in den Lebensformen spiegelt. Polenz legt in diesem Sinne im „Büttnerbauern“ das große Zeitbild des deutschen Bauernstandes nieder. Auch im „Grabenhäger“ versucht er die Totalität bäuerlicher Lebensformen in der Gegenwart zu zeigen. Bei Polenz findet Bartels

den Zustand geschildert, in dem sich der Bauer durch die neuen Zeitverhältnisse bewegt. Polenz ist der konservativen Gesinnung, die Bartels schätzt, „er repräsentiert das Tüchtige an unserm Volkstum, das Sich-auf-sich-selbst-Besinnen der deutschen Natur." (W. v. Polenz, S. 13). An Polenz hebt Bartels auch die politische Bewußtheit hervor: seine persönliche Liebe zum Bauernstand sei mit klarer Erkenntnis der nationalen Bedeutung der geschilderten Vorgänge gepaart (S. 44). Bartels lobt, daß Polenz keiner Partei offen recht gibt, den Leser aber zum Nachdenken über die Fragen veranlaßt (S. 67). Also ein möglichst objektives Zeitbild, welches doch eine bestimmte politische Bewußtheit zeigt.

Fast alle Heimatkünstler bringen die Zeitverhältnisse in ihre Werke hinein. Deshalb spielt die Handlung fast ausschließlich in der Gegenwart.

Stark politisch gefärbt ist der Roman „Andreas Vöst" von Thomas. Der Verfasser schildert mit einigem Spott die Politikmacherei sowohl der Bauernbündler als auch ihrer Gegner. Nebenher geht der Kampf gegen die Verquickung der Kirche mit der Zeitentwicklung überhaupt.

Die Schilderung bäuerlichen Lebens zeigen das Eindringen der Technik aufs Land. Das Problem alter Bauer — junger Bauer bietet Gelegenheit, die Entwicklung der Zeit zu zeigen. Der Vater bleibt beim Althergebrachten und läßt sich vom Sohn nur schwer überzeugen, daß auch die Einrichtungen der Technik ihr Gutes haben, daß die Fortschritte des Zeitalters mancherlei Vorzüge bieten. Der Sohn ist in vielen Fällen in der Stadt gewesen und hat die Vorteile der Technik kennen gelernt. Hier vollzieht sich also auch eine Art Ausgleich zwischen Stadt und Land, zwischen alter und neuer Zeit.

Auf ähnlichem Wege gelangt die soziale Frage in den Darstellungskreis bäuerlichen Lebens. Das Fabrikarbeitertum zieht den Bauern in die Stadt. Im „Weiberdorf" (Viebig) hält die Fabrikarbeit die Männer des Dorfes den größten Teil des Jahres von der Heimat fern. In fast allen Romanen, die das Zeitgeschichtliche berühren, spielt die Sozialdemokratie eine Rolle und sei es auch nur, daß ihr Name genannt wird. Bis aufs Land dringt sie im „Büttnerbauern" und im „Grabenhäger". Im „Grabenhäger" wird die Gefahr gebannt durch die sozialen Einrichtungen, die der Grabenhäger trifft. Eine dreigestufte Wirtschaftsweise dreier Gutsbesitzer vermittelt eine Totalansicht sozialer Möglichkeiten. Polenz ist einer der sehr wenigen, die wirklich die soziale Frage angeschnitten haben. Er versucht eine Lösung, wenigstens in den Kreisen des Landarbeiterstandes.

Eine der Ausnahmen ist Rudolf Herzog. In der beabsichtigten Breite des Lebensbildes und der sozialen Intentionen steht er an Polenz' Seite. Aber er liebt im Gegensatz zu ihm, im Sinne des Trivialromans das happy end und wählt die Stadt als Handlungshintergrund.

Doch nicht nur die Zeitprobleme, die von außen hereindringen, sondern auch die mittelbaren Folgen auf den bäuerlichen Stand kehren in den Darstellungen immer wieder. Der agrarischen Tendenz der Heimatkunst gemäß werden die Schwierigkeiten der Landwirtschaft oft genug aufgezeigt. Auch hierher gehört der oft geschilderte Kampf um den Hof, der häufig durch Zeitverhältnisse bedingt ist.

Da ist das Problem der Bauernlegerei, das häufig durch Beteiligung jüdischer Winkeladvokaten oder Boden- und Geldwucherer verschärft wird. Sehr naturalistisch haben wir das bei Polenz dargestellt. Im „Müllerhannes" (Viebig) haben wir den Jakob Lausfeld, der den Hannes in tiefste Verzweiflung und Schuld stößt. Im „Jörn Uhl" (Frenssen) werden dem unwissenden Bauern Hypotheken aufgezwungen, die er nicht ablösen kann.

Die Zeittendenz der Heimatkunst ist von starker Wirkung auf die geographische Ausbreitung der Dichtung. Es ist auffällig, wie verschieden die einzelnen Gebiete von ihr erfaßt worden sind. Bezeichnender Weise führt Bartels am meisten niederdeutsche Heimatkünstler an. Nord- und Ostdeutschland haben mit den Zeitproblemen am stärksten zu kämpfen. Die Heimatkunst erscheint, da die Ideen von dem Norddeutschen Bartels ausgehen, in der praktischen Verwirklichung dieser Ideen hauptsächlich als eine norddeutsche Eigenart. Die schweizerische Heimatkunst steht der norddeutschen ziemlich nahe, wenn sie an sich auch stark in der Alpenerzählungs-Tradition steht. Die Schweiz steht auf dem Gebiet der Heimatdichtung überhaupt immer in vorderster Linie. Die mittel- und oberdeutsche Heimatkunst gehört vielfach in die dorfgeschichtliche Tradition und andererseits zur Literatur der Zeit, der eigentlichen Heimatkunst ist sie weit weniger verknüpft. Die hierher gehörigen Dichter lösen sich denn auch am ehesten von der Heimatkunst, zu der sie bewußt in geringerem Maße als die norddeutschen und schweizer gehört haben. Holzamer z. B. gelangt über den „Peter Nockler", den „Armen Lukas" und andere Werke dieser Art hinaus und schreibt seine naturalistischen Frauenromane — wie sogar auch Polenz nicht durchgehend in der heimatkünstlerischen Tradition bleibt. Die oberdeutschen Unterhaltungsschriftsteller der Heimatkunst haben den Zug zum leicht Dekadenten oder unvolkstümlich Differenzierten. Großenteils sind sie Humoristen. Schussen, Finckh, Karillon u. a. sind Beispiele für diese Art. Weniger das Starke, Urtümliche am bäuerlichen Menschen kommt in der Darstellung zum Ausdruck, als vielmehr das Sonderlings-

hafte, psychologisch Ergiebige. Auch die oberdeutschen Dichter gehören eigentlich nicht zur Heimatkunst. Emil Strauß gibt in „Freund Hein" nur Seelenmalerei, hinter der das heimatliche Milieu nur unwichtiger Hintergrund bleibt. Der „Engelwirt" führt aber bereits stofflich aus der Heimatkunst heraus. Hermann Hesse, dessen „Camenzind" in der stilistischen Ausarbeitung weit über die Heimatkunst hinausgeht, hat höchstens mit dem heimatlichen Hintergrund seines Werkes, nicht aber mit der Idee einen Beitrag zur Heimatkunst geliefert. Bezeichnend ist es, daß Bartels diese Dichter in der Zeit der Heimatkunst auch keineswegs zu ihr rechnet, sondern sie erst später (in seiner Geschichte der deutschen Literatur) in diesen Bereich hineinstellt.

Wir sehen in der Gesamtheit der heimatkünstlerischen Dichtung einerseits deutliche Fäden zur alten Dorfgeschichte gehen, andererseits eine starke Verknüpfung mit der Zeitgeschichte. Nicht im selben Maße wie in der Theorie haben die Begriffe Volk, Rasse, Nation und Heimat Bedeutung. Wenn wir überhaupt eine starke Beeinflussung der Dichtung durch die Theorie annehmen wollen, dann mag das Auseinanderfallen von Theorie und Dichtung in dem schon erwähnten Grund liegen; daß nämlich die Theorie ihre Ideen nicht auch für den Stoff auswertet, sondern nur weltanschauliche Leitsätze aufstellt, die sich dann in einer wirklichkeitstreuen und rassebedingten Dichtung von selbst ergeben müssen, in der Wirkung, nicht in der Darstellung an sich.

Die Dichtung im allgemeinen ist kaum über die Heimat als Milieu hinausgekommen und „Haus und Städtchen" liegen ihr letzten Endes doch mehr am Herzen als die Verinnerlichung und die Einordnung in den großen Kreis des Ganzen. Was Lienhard zuviel verlangte, besonders im Hinblick auf jene Zeit, das verwirklichten sie zu wenig.

Deshalb fällt Lienhard auch fast ganz aus diesem Bilde heraus. Er sucht theoretisch und künstlerisch zur Höhenkunst zu gelangen. Es ist m. E. ein Irrtum, zu glauben, daß Lienhard mit der Heimatkunst sehr viel mehr einverstanden gewesen wäre, wenn sie auf irgend einem Gebiete Bedeutenderes geleistet hätte; ihre realistische und gegenstandswahre Stoffwahl an sich ist seiner Anschauung nicht gemäß.

Die Stoffwahl bei Lienhard muß aus ganz anderer weltanschaulicher Betrachtung als bei Bartels, als beim Rembrandtdeutschen erfolgen, etwa im Sinne Schillers, der nationale Stoffe nur aufsucht, weil sie große Ideen versinnbildlichen können.

Lienhard ist es auch, der am stärksten am Stil der Heimatkunst Anstoß nimmt. Es ist der stärkste Mangel der Heimatkunst, daß ihr Stil sie nicht auf die Dauer tragfähig macht. Die fehlende künstlerische Größe läßt die Heimatkunst immer mehr an Bedeutung verlieren.

4. Kapitel.

Die sprachliche Gestaltung und Komposition.

Mit den neuen Ideen der Theorie geht keine stilistische Erneuerung Hand in Hand, denn die heimatkünstlerische Dichtung ist vor der Theorie da und hat an eine Stiltradition schon angeknüpft, die Theoretiker aber sind nicht zugleich auch große, wegweisende Dichter. Sie suchen daher, ebenso wie die Dichtung, an bewährte Vorbilder anzuknüpfen. Teilweise finden sie sich mit der Stiltradition der Heimatkunst ab. Von der Heimatkunst sind schon verschiedene Wege eingeschlagen, denn neben der Dorfgeschichtentradition geht die des poetischen Realismus und des Naturalismus, zu denen Impressionismus und Symbolismus noch hinzutreten.

Doch weist die Theorie immer wieder auf die ihrer Meinung nach besten Wege; Bartels, indem er den poetischen Realismus wie kein anderer zu jener Zeit propagiert und vom reinen Naturalismus, besonders aber von der symbolistischen Gestaltungsweise, wegführen will; Lienhard noch nachdrücklicher, indem er den naturalistischen Stil völlig ablehnt und einen neuen idealistischen Stil sucht, der ihm selbst allerdings nicht gelingt. Sohnrey bleibt in der volksschriftstellerischen Tradition, wenn er auch versucht, die Einstellung zum Kunstwerk und seinem Inhalt zu mythisieren (nicht den Inhalt selbst). Wachler geht bis zu einem gewissen Grade in den Spuren Lienhards, findet aber auch theoretisch nicht den Weg zur wirklich künstlerischen Aufgabenstellung.

Lienhard glaubt eine Stiländerung schon allein aus dem Erlebnis der Reichseinigung spüren zu können: „Wenn wir Deutschen von heute mit Bewußtsein und ohne Enge Umschau halten im erweiterten Vaterlande, so wird uns freilich Ton und Art eines Storm, Möricke, Riehl, Uhland, Geibel — (man beachte die Zusammenstellung gegenüber Bartels) — nicht ohne weiteres Vorbild sein können. Etwas von den inneren Erlebnissen und äußeren Erweiterungen seit 1870 wird man uns auch in Sprache und Technik wohl anmerken“ („Vom Reichtum deutscher Landschaft“).

Die allen gemeinsame Forderung an Stil und Kunst im allgemeinen sie zunächst, daß sie volkstümlich seien. Lienhard möchte, daß die Kunst volksmäßig sei („Persönlichkeit und Volkstum“). Sohnrey und Wachler rufen nach volkstümlichem Stil. Am wenigsten vielleicht tut Bartels in dieser Richtung, denn er fürchtet den Dilettantismus. Bartels glaubt aber, daß die künstlerische Gestaltung vom Rassencharakter mitbestimmt werde, wobei noch freilich alle stilistischen Abwandlungen möglich sind. Und je mehr der Rasseninstinkt wieder hervortritt, desto größer wird die volks-

entsprechende Formgebung. Die Heimatkunst selbst ist hierfür kein glückliches Beispiel, denn es fehlt ihr durchaus an Stilcharakter. Volkstümlichkeit des Stils ist in einigen Werken der Heimatkunst angestrebt (besonders bei Sohnrey, Söhle), im allgemeinen aber steht der Heimatkünstler noch viel zu sehr in der Zeit, als daß sein Stil wirklich aus dem Volkswesen geboren sein könnte. Soweit die Heimatkunst Unterhaltungslektüre einfacher Art von realistischem Stil und unkomplizierten und interessanten Geschichten ist, dient sie wohl als Volkslektüre, aber nicht eines besonders volkstümlichen und volksentsprechenden Stils wegen. Der Volks- und Unterhaltungsschriftsteller der Heimatkunst strebt zwar darnach, den einfachen Leser zu gewinnen, arbeitet aber dabei oft mit billigen Mitteln, die nicht echte Volkstümlichkeit ergeben. Noch ist der Stil von außen an den Stoff herangetragen und kann daher seinen eigentlichen Sinn nicht unmittelbar geben. Die heimatkünstlerische Sprache läßt sich in allen ihren Abwandlungen leicht in fremde Sprachen übersetzen, weil sie die Dinge selbst gibt; darum gelangt sie auch nicht zu ihrem eigentlichen Ziele.

Bartels und Lienhard haben trotz ihrer Anweisungen das Gefühl, daß man einen dichterischen Stil nicht theoretisch vorschreiben könne. Bartels betont deshalb anfangs nur wenig die Wichtigkeit des Stils, er verlangt mehr Gesinnung als Stil für die ehrlich-nationale Dichtung. Was das für die Heimatkunst bedeutet hat, werden wir sehen. Der Dorfgeschichte wirft Bartels vor, sie habe das Heimatliche, also den Stoff, als Mittel zu einem ästhetischen Zweck gebraucht, und wo das Aesthetische Selbstzweck sei, werde nicht volle Lebenswahrheit erreicht (Gr. Bll. 8, S. 10). Auch Lienhard kehrt sich scharf von der l'art pour l'art-Haltung ab. Aesthetizismus als Dichtungsantrieb genügt überhaupt nicht. Damit wird die Stilfrage eine Frage zweiten Ranges. Doch kann die Heimatkunst auch mit der „dilettantischen örtlichen Kunst" nicht auf eine Ebene gesetzt werden, denn „sie wendet sich an das ganze deutsche Volk und strebt den strengsten ästhetischen Forderungen Genüge zu leisten" (Gr. Bll. 8, S. 13). Die ästhetischen Forderungen sind also Selbstverständlichkeit und es liegt in der Persönlichkeit des Einzelnen, was er darunter verstehen will.

Wie aus allem Bisherigen deutlich werden muß, ist die Abneigung gegen den Naturalismus in erster Linie ethischer Art, zum mindesten bei Bartels. Seine ethische Ablehnung sucht er wie Lienhard aber auch auf stilistischem Boden zu begründen. Ich muß hier noch einmal an Bartels Stellung zu Zolas Kunstsatz erinnern, den ich im 1. Kapitel (S. 69) anführte. Hier stellt er den Realismus, dessen Ethik er bejaht, und den Naturalismus einander gegenüber. Aus der stilistischen Anweisung Zolas sucht er abzuleiten, daß der Naturalismus die Natur an sich zu geben bestrebt sei. Aber auch Holz, der dem deutschen Naturalismus die Anleitung gibt,

behauptet ja nicht, daß die Kunst die volle Wirklichkeit gebe. Bartels verurteilt eine naturalistische Theorie, wonach der Stoff vom Dichter unabhängig sein soll. Er sieht den naturalistischen Dichter als Abschreiber an. In Wirklichkeit gibt es überhaupt kein naturalistisches Kunstwerk, das Natur an sich wäre, ohne dichterische Gestaltung des Stoffes. Oder ist etwa selbst Clara Viebigs „Weiberdorf", das Bartels als extrem naturalistisch bezeichnet, Natur an sich und nicht künstlerische Gestaltung. Auf der anderen Seite nennt Bartels Gotthelf einen Naturalisten. Ist dieser also bestrebt, die Natur an sich zu geben? Schreibt er die Natur ab? Warum ist er dann Vorbild für Bartels? Stilistische und ethische Urteile decken sich bei Bartels keineswegs.

Auch Lienhard scheint der Wahrheitsfanatismus des Naturalismus, — als ob Charaktere und Gespräche dem wirklichen Leben abgelauscht seien, — unberechtigt (N. J. S. 50 ff. und Wf. S. 75 ff.). Keine Zeile Shakespeare sei in diesem Sinne lebenswahr, aber das „Wesen" des Dichters komme statt dessen zum Ausdruck. Lienhard sagt mit Recht: „Der Dichter fängt ... da an, wo der Protokollist aufhört." (Wf. S. 77).

Jedoch ergeben sich für Bartels und Lienhard aus diesem durchaus ähnlichen Gedankengang ganz verschiedene Folgerungen. Bartels ist trotz aller Bedenken gegen den Naturalismus der Ansicht, daß der moderne Dichter den Zeitverhältnissen entsprechend wirklichkeitsnäher noch gestalten müsse als der Realismus, daß er also durch den Naturalismus hindurchgehen solle. Absolute Treue muß das Bestreben der Heimatkunst sein, damit kann sie durch ehrliche Schilderung positiver Zustände den „Elendsskizzen" des Jahrhunderts etwas Wirksameres entgegensetzen als bloße Phantasiedichtung. Bartels zieht also aus der Wirklichkeitsforderung des Naturalismus die ethische Folgerung der Wahrheitsliebe und überträgt sie von Neuem auf den Stil. Er gelangt so gerade aus dem Gegensatz zum Naturalismus, zum naturalistischen Stil. Dem kann sich Lienhard nicht mehr anschließen.

Die naturalistische Lehre scheint Bartels besonders deshalb äußerst heilsam, weil sie predigt: „Natur und Leben, verehrtester Herr Dichter, sind immerhin mehr als dein Talent und deine Persönlichkeit, und du mußt nicht glauben, ihnen in ästhetischem Spiel und subjektiver Willkür wohl gar mit den abgebrauchtesten Mitteln beikommen zu können." (Gr. Bll. 8, S. 11). Das scheint nun ein seltsamer Widerspruch zu dem Glauben an die Kraft der Persönlichkeit zu sein (s. Kap. 1). Dem deutschen Naturalismus erkennt Bartels dabei noch zu, daß er das Subjekt bei der Gestaltung wenigstens nicht ganz ausschalte, insofern, als er die Dinge an sich herankommen lasse und ihre Eindrücke bis ins Feinste aufzunehmen trachte, statt an die Objekte mit dem Bleistift heranzutreten. Er nennt ihn eben deshalb den intimen Naturalismus, und läßt ihn den Uebergang zur Heimatkunst bilden.

Daß Bartels sich in einer Täuschung befindet, wenn er den naturalistisch intimen Stil als einzig richtigen für die Heimatkunst erachtet, müßten ihm Werke vergangener und gegenwärtiger Epochen zeigen: z. B. Goethe's Hermann und Dorothea und vor allem des provencalischen Dichters Mistral „Mereio", die doch auch das Wesen ihrer Heimat zu geben bestrebt sind, ohne daß sie einen naturalistischen Stil verwenden. Mistrals Absicht ist es sogar ausschließlich, provencalisches Leben zu schildern und es gelingt ihm in der eindringlichsten und poesievollsten Weise. — Lienhard hat deshalb weiter gesehen, als er auf die Art der Massachusetts Poets Thoreau, Whitman einerseits, auf Selma Lagerlöf und auch Mistral andererseits als auf Vorbilder der Heimatkunst hinweist, ohne damit den Dichter stilistisch binden zu wollen.

Er fragt, warum es denn überhaupt nötig sei, daß ein Dichter durch den Naturalismus hindurchgehe und wirft Bartels vor, in diesem Punkt eine irrige Meinung zu haben („Zwischen Demokratie und Imperialismus", Vorherrschaft Berlins). Er vertritt die Ansicht, daß sich der Stil aus dem Stoff ergeben müsse. Nun erwächst zwar nicht der Stil aus dem Stoff, wohl aber aus dem Erlebnis des Stoffes, diese Tatsache setzt Lienhard in seiner Persönlichkeitsforderung voraus. So behält er trotz seiner mißverständlichen Formulierung recht. Er bejaht auch einen völlig wirklichkeitsfremden Stil, sofern er nur das Wesenhafte des zu gestaltenden Stoffes hervorhebt. „... diese nie in der Alltagssprache vernommene und nie zu vernehmende Sprache der hochgehenden Seele nennen wir Poesie." (Wf. S. 77.) Das Unnennbare erscheint hinter und in der künstlerischen Sprache. Und wenn Lienhard selber auch nicht dahin gelangt, einen wirklich neuen Stil zu finden, so weist er doch weit mehr auf eine künftige dichterische Sprache hin als alle anderen Heimatkünstler der Theorie und der Dichtung. Welche Sprache sich aus dem Stoff der Heimatkunst ergeben kann, darüber äußert sich Lienhard nicht, die Landschaften jedenfalls scheinen ihm einen eigenen Stil (Cäsar Flaischlen!) zu haben (Wf. S. 116). Die stilistische Verpflichtung an den Realismus und besonders an den Naturalismus jedenfalls aber kann keine Grundlage für eine Höhenkunst abgeben.

Auch Bartels bleibt nicht beim intimen Naturalismus stehen, er greift ja auf den poetischen Realismus zurück, trotzdem dieser seiner Meinung nach nicht mehr alle Ansprüche der Zeit erfüllen kann. Daß der Stil dieser Epoche Realität und Idealität miteinander verbindet, daß er die Realität poetisch überhöht, das sucht Bartels immer wieder zu beweisen. Wenn er den poetischen Realismus beurteilt, denkt er stets an die Dichtung, nicht an eine Theorie und läßt dieser Stilform deshalb mehr Gerechtigkeit widerfahren als dem Naturalismus. Eine Erneuerung des poetischen

Realismus, geschult am Naturalismus, also gewissermaßen ein poetisch überhöhter Naturalismus scheint Bartels auf die große nationale Kunsterneuerung hinzuführen.

Die dichterische Liebe.

Auch der heimatkünstlerische Stil hat nach seiner Meinung Züge des poetischen Realismus. Der Begriff der dichterischen Liebe muß uns naturgemäß auch hier wieder begegnen in dem warmen Ton der Sprache. Hingabe an die Heimat bedeutet stilistisch ein liebevolles Ausmalen intimster Details, dabei eine gewisse Unterordnung unter den Stoff. Daraus ergibt sich die subjektive und zugleich objektive und damit typisch realistische Haltung der Heimatkunst.

Die „Poetisierung".

Die Subjektivität der Gestaltung kann aber nur wirklich fruchtbar sein, wenn sie eine „Poetisierung" des Stoffes mit sich führt. Auch dieser Begriff ist uns schon in seiner ethischen Bedeutung für den Dichter begegnet (Kap. 1). Der „reife Geist" verwandelt seinen Stoff, seine Erlebnisse in Poesie. Der fehlende zeitliche Abstand und damit das Fehlen einer reiflichen ethischen Verarbeitung des Erlebnisses wirkt auf den Stil (A. u. J. 1907, S. 75/76: Kellers „Lyrik hat nicht den ebenmäßigen Fluß und die Grazie der Stormschen, sie ist mehr charakteristisch als schön und liebt es, ganz realistisch zu gestalten, wobei denn manches Herbe und Häßliche mit unterläuft". Lyrik ist im allgemeinen eine Augenblicksschöpfung und entsteht nicht erst aus einer zeitlichen Distanz.) Wenn die poetische Haltung gewonnen ist, dann wird auch die Sprachgestaltung poetisch, vorausgesetzt, daß das große künstlerische Talent vorhanden ist.

Die Heimatkunst hat nicht die Kraft zur Poetisierung durch den Stil, das sieht auch Bartels, denn sie ist ja noch nicht große nationale Kunst, sondern kann dieser höchstens den Boden bereiten. Bartels erklärt ausdrücklich, daß die Heimatkunst keinen Gotthelf und keinen neuen Fontane habe (Gr. Bll. 8, S. 15).

Ja bei allen stilistischen Intentionen rechnet Bartels innerhalb der Heimatkunst doch durchaus mit den gegebenen Möglichkeiten. In der „Deutschen Welt" Nr. 50, 1904, „Ein letztes Wort zur Heimatkunst", sagt Bartels, die Heimatkunst habe von allen Richtungen genommen, was sie technisch brauchen konnte.

Wie wahr dies ist, zeigt eine Betrachtung des heimatkünstlerischen Stils oder richtiger, der heimatkünstlerischen Stilarten.

Dieselbe Trennung, die ideenmäßig und stofflich die einzelnen heimatkünstlerischen Wirkungsbereiche von einander scheidet, findet sich auch auf stilistischem Gebiet.

Die eigentliche Heimatkunst im Sinne der Theorie ist die naturalistisch-realistische, neben ihr die impressionistische. In ihnen sind die stilistischen Forderungen Bartels wenigstens zum Teil verwirklicht.

Die Wirklichkeitstreue ist ein durchgehendes Kennzeichen der Heimatkunst. Bartels selbst führt die Kritik eines Gegners dieser Richtung an (Gr. Bll. 8, S. 13), die den Durchschnittsstil der Heimatkunst angreift: „Die nüchterne Kopiertechnik des platteren Realismus wird auf ein ganz umgrenztes Milieu angewendet, so daß es dem Phantasielosesten, Unbegabtesten kinderleicht wird, ein ‚Dichter', ein Literat zu sein." Wenn wir uns an die Zugeständnisse der Persönlichkeit des Dichters gegenüber (Bartels) erinnern (s. Kap. 1 S. 62) kein ganz unverständliches Urteil. Freilich erfaßt es nur die Oberfläche des Heimatkunstproblems.

Dem Willen zur Wirklichkeitstreue bietet sich ein reiches Betätigungsfeld. Noch einmal muß ich hinweisen auf die heimatkünstlerische Gewohnheit, Ortsnamen und geographische Bezeichnungen und Verhältnisse der Wirklichkeit zu entnehmen. Auch das Datum der Geschehnisse wird häufig ganz genau bezeichnet und liegt meist in der allernächsten Gegenwart. Nicht sehr oft ist der atmosphärische Duft über all diese Details gebreitet, den Bartels im Begriff der Poetisierung und im Vertrauen auf die schöpferische Kraft der Heimatliebe wünscht.

Naturalistisch genau die Volksbräuche dargestellt, Sprüche in wissenschaftlicher Treue. Hier ist am ehesten der Ansatzpunkt zur Forderung einer Poetisierung gegeben. Hier aber wird die Forderung am wenigsten erfüllt. Sohnrey bleibt bei einer ganz äußerlichen Beschreibung stehen. Hochzeitssitten und dergl. werden manchmal mit einer genauen Angabe der Tracht gegeben, ohne daß auch nur die geringste innere Beziehung zur Handlung gefunden wird (s. „Der Bruderhof", Sohnrey). Sogar bei Polenz gelingt die Einordnung durchaus nicht immer, z. B. findet sich im „Grabenhäger" die Schilderung eines Erntefestes mit einem Erntespruch, der unverarbeitet aus der Volkskunde übernommen ist und auch nichts anderes als ein volkskundliches Dokument darstellt. Es bleibt reiner Stoff, was durch den Stil hätte poetisiert werden müssen. Viele Dichter der Heimatkunst verfallen in diesen Fehler.

Das stärkste Mittel, Milieuwirkung hervorzubringen, und auch diesen Weg hat der Naturalismus gewiesen, ist die Anwendung des Dialekts. Wenn Gotthelf Dialekt verwendet hat, so ist dies geschehen, damit die pädagogische Wirkung auf das Volk nicht ausbleibe. Daher dialektisiert auch die Verbindungsprosa außerhalb der Dialoge. Pädagogische Wirkung ist nicht die Absicht der Heimatkunst. Auch die alte Dialektdichtung darf man als unmittelbares Vorbild nicht heranziehen — denn sie verfolgt andere Ziele und beherrscht einen anderen Umkreis als die Heimatkunst. Sie kann über einen begrenzten geographischen Raum und gewisse Bildungsschichten nicht hinaus.

Der Naturalismus aber hat gezeigt, daß der Dialekt in geschickter Anwendung große Wirksamkeit entfalten kann. Anzengruber bildet den Uebergang, Hauptmann den Hauptantrieb. In

der Heimatkunst gewinnt die Mundart besondere Bedeutung: sie bildet einen wichtigen Bestandteil der zu erhaltenden Volkseigenarten. Lienhard erwähnt die Mundarten, hat sie aber allerdings selbst nirgends verwendet und würde sie auch innerhalb seines idealistischen Stils ablehnen. Auch Sohnrey verwendet den Dialekt nur in außerordentlich begrenztem Maße. Bartels lobt zwar nirgends eine besonders gute Dialektwiedergabe an den Werken der Heimatkunst, aber man möchte annehmen, daß sie zu einer wirklichkeitstreuen Darstellung heimatlichen Lebens gehört. Gerade in der damaligen Zeit ist die Frage: Dialekt oder nicht? oft aufgeworfen worden.

Timm Kröger hat in einem Aufsatz als Dichter dazu Stellung genommen („Plattdeutsch oder Hochdeutsch, wie lasse ich meine Bauern reden?" in der Gesamtausgabe 1. Bd., Braunschweig und Hamburg, 1913), und es ist nicht ohne Wichtigkeit, wie von einem Praktiker die Frage entschieden wird.

Der Dichter geht in seinem Aufsatz von zwei Standpunkten aus, von dem wirklichkeitsgetreuer Wiedergabe und vom künstlerischen. Die Wirklichkeitstreue sieht er als Heimatdichter für seine Aufgabe an, die Folgerung daraus wäre in seinem Falle die Verwendung des Plattdeutschen. Es erhebt sich nun aber die künstlerische Schwierigkeit, den plattdeutschen Dialog in eine hochdeutsche Umrahmung zu setzen. Geht der Dichter konsequent naturalistisch vor, so setzt er sich sowohl über die mangelnde Einheitlichkeit als auch über die schwierigere Verständlichkeit beim Leser hinweg. Da Kröger nun den Zweck der Dichtung darin sieht, dem Leser ästhetischen Genuß zu verschaffen, so hält er es auch für seine Pflicht, dem Leser die Mühe des Dialektlesens zu ersparen, selbst wenn der Dichter im übrigen auf dem realistischen Standpunkt verharrt. Kröger glaubt dadurch zugleich das Blau der Ferne über Menschen und Dinge zu legen, also zu poetisieren. Aber nicht Schriftdeutsch sollen die Bauern reden, sondern die dialektische Satzmelodik, Ausdrucksweise, Syntax soll erhalten bleiben und einen dialektischen Grundton ergeben. Für den Dichter sei es notwendig, daß er sich vorher den Dialog in Dialekt vorsage. Als Ausweg gibt es für Kröger auch die indirekte Rede. Damit der Leser nicht vergißt, daß er eigentlich Dialekt vor sich hat, sollen ihm von Zeit zu Zeit dialektische „Trommelschläge" an die eigentliche Sprache der Menschen mahnen, selbst wenn damit die Einheit gesprengt wird.

Ich gebe diese Gedankengänge so ausführlich wieder, weil die Frage symptomatisch für den Stilwillen der Heimatkunst ist. Fast allgemein verwenden die Heimatkünstler in irgendeiner Form den Dialekt, sei es nun in der Art von „Trommelschlägen" wie Timm Kröger oder was auch nicht selten ist, im Dialog. Thoma u. a. wählen schon um der humoristischen Wirkung willen den Dialekt, vor allem aber bedienen sich die ausgesprochenen Na-

turalisten unter den Heimatkünstlern seiner. Polenz und Clara Viebig. Reine Dialektdichtung gibt es zwar auch, doch ist sie nicht eigentlich zur Heimatkunst zu rechnen, sondern zur alten Dialektliteratur, besonders im Gefolge Fritz Reuters. Der Dramatiker Stavenhagen macht eine Ausnahme, er ist moderner Naturalist und hat nationale Tendenzen („Düdscher Michel") reicht aber besonders auch seines Dialektes wegen nicht entfernt so weit wie Hauptmann, der doch auch viel Mundart verwendet.

Die weitaus größte Zahl der Dichter verhält sich zur Mundart wie Timm Kröger. Da die Heimatkunst die Grenzen örtlicher Bedeutung überschreiten will, so hält sie sich im Dialekt zurück, sie handelt hier aus denselben Gründen heraus wie Gotthelf, der seinen „Uli" noch einmal hochdeutsch bearbeitet. Fast überall aber sucht sie den Eindruck des Dialektes zu erwecken. Sohnrey u. a. helfen sich im Stil der alten Dorfgeschichte. Sie setzen zwar gelegentlich Dialekt, geben dann aber in einer Fußnote die Uebersetzung. Dadurch wird die Einheitlichkeit in stärkstem Maße gestört; im Interesse einer harmonischen Wirkung müßte eher das Unverständnis des Lesers in Kauf genommen werden.

Andererseits gibt es Autoren, die auf den Dialekt überhaupt verzichten und allein durch Milieuschilderungen realistisch wirken. Einer von diesen ist Frenssen, seine dialektischen Einschiebungen sind außerordentlich selten. Er macht sich die Erkenntnis zunutze, daß das Volk ebenso wenig wie der städtische Leser gewöhnt ist, Dialekt zu lesen, wohl aber durch eine seiner Art angemessene Syntax viel leichter in den dichterischen Bannkreis gezogen wird. Er sucht daher ganz im Sinne Timm Krögers den plattdeutschen Grundton zu treffen. In seinen Werken lassen sich ganze Partien (z. B. die humoristische Kahnfahrt Thieß Thiessens auf dem Moorteich, „Jörn Uhl") plattdeutsch lesen, ohne daß ein Wort an der falschen Stelle wäre. Dieser Redestil sowohl des Verfassers wie seiner Gestalten gibt im Rahmen der Heimatkunst das, was in jener Zeit möglich ist. Es ist eine Art von Poetisierung der realistischen Sprache. Dennoch ist diese Art noch so wenig literaturüblich, daß sie Bartels als Manier erscheint.

Wirklichkeitstreu werden nicht nur die äußeren Kennzeichen, nicht nur die Sprache, sondern auch die Zustände geschildert. Polenz ist wieder das Musterbeispiel. Er erzählt gelegentlich fast wissenschaftlich, sachlich. Jeder Heimatkünstler bemüht sich in dieser Art darzustellen.

Jedoch gibt es mannigfache Stilvariationen. Zunächst betrachten wir den naturalistischen Heimatkünstler.

Naturalismus.

Hat Anzengruber die Wirklichkeitstreue besonders in der psychologischen Erfassung der Menschen geübt und dabei etwas wie einen Urtyp bäuerlichen Wesens herausgebracht, so ist schon innerhalb

des Naturalismus die Wandlung geschehen, die auf demselben heimatlichen Gebiet einen Sudermann zuläßt. Von Zola her ist ihm der Sinn für das Aktuelle und Zeitgemäße überkommen, Spielhagen ist sein Vorgänger in der Manier. Die Unterschiede zu einem Heimatdichter wie Anzengruber sind groß. Hier Volkserkenntnis auch im Stil, hier Streben nach einem interessanten Fall, der stilistisch spannend sein muß. In Sudermanns Nachfolge schaffen Ompteda, die Böhlau („Im Rangierbahnhof", dieser Roman ist keine Heimatkunst mehr) und auch die Viebig.

Der Stil Clara Viebigs ist außerordentlich gewandt und anschaulich, steht aber wie der Sudermanns vielfach im Dienste des Interessanten. Sie ist ausgesprochene Naturalistin und arbeitet mit krassen Mitteln. Ich gebe ein Beispiel aus dem „Weiberdorf" (S. 68).

„Nebenan auf der Stoppel pflügte die Tina Pötsch. Sie hatte ihre beiden jüngeren Geschwister, den dreizehnjährigen Karl und die vierzehnjährige Bill in den Pflug gespannt; nur wenige im Dorf konnten sich den leisten, die meisten arbeiteten den Acker mit der Hacke um. Stolz schwang sie die Peitsche, mit einer besonderen Wollust hieb sie sausend durch die Luft. Das Schnurende traf Billa am Hals, mit einem Aufschrei drehte die sich um.

Tina lachte.

‚Waart, dau frech Dingen', kreischte die Jüngere wütend.

Tina lachte noch immer.

‚Hü, hott, meine Peerdches!'"

In Clara Viebigs Nähe ist Wilhelm Holzamer zu stellen, der naturalistisch besonders in seinen Frauenromanen gestaltet; in seinem „Peter Nockler" spürt man aber noch das Streben nach einem volksgewachsenen Stil, der später verlassen wird. Am „Armen Lukas" ist sehr deutlich zu sehen, daß die Heimatkunst sein eigentliches Gebiet nicht ist, das Volkstümliche darin ist gewollt und ungeschickt.

Umso wohltuender ist für Bartels der sachlich klare, naturalistische Stil von Polenz. Er hält sich freilich künstlerisch auf keiner blendenden Höhe — seine Novelle „Wald", die Bartels sehr lobt, ist stilistisch sogar schlecht — aber er sagt schlicht und ohne interessant sein zu wollen, wie er zu den Fragen der Zeit steht. Er ist bis zu einem gewissen Grade leidenschaftslos, und das hindert ihn, ein wahrer Künstler zu sein, aber er ist keineswegs ohne künstlerische Ansprüche und arbeitet mit allen Mitteln seiner Beobachtung, die ihm zu Gebote stehen. Auch stilistisch sucht er das Streben nach der Weite des Weltbildes darzutun, er erzählt episch breit mit allen naturalistischen Charakterisierungsmitteln.

Aus „Der Büttnerbauer", S. 29:

„Man schritt den Wiesenpfad hinab, am Bache entlang. Von rechts und links, von den höher gelegenen Feldstücken, drückte das Wasser nach der Bachmulde zu. Das dunkle, allzu üppige Grün verriet die Feuchtigkeit einzelner Flecken. Es gab Stellen, wo der Boden unter dem Tritt des Fußes erzitterte und nachzugeben schien. Der ganze Wiesengrund war versumpft.

Gustav meinte, daß hier Drainage angezeigt sei.
‚Wu sullt ak daderzut's Geld rauskumma un de Zeit!' rief der Büttnerbauer. ‚Mir warn a su och schunsten ne fertg! Unserens kann 'ch mit su was buch ne abgahn. Drainierchen, das is ganz scheen und ganz gutt for en Rittergutsbesitzer oder anen Oekonomen; aber a Bauer....'
Er vollendete seine Rede nicht, verfiel in Nachdenken."

Der naturalistische Realismus.

Polenz' stilistischer Klarheit ist niemand an die Seite zu stellen, jedoch gehören die Realisten der Heimatkunst in seine Nähe. Die meisten Heimatkünstler sind dieser stilistischen Abart zuzurechnen. Sie vertreten eine neue Art von liebevollem Naturalismus. Sie stehen nicht eigentlich in einer bestimmten Tradition, weder die Dorfgeschichte, noch der konsequente Naturalismus ist ihnen unmittelbares Vorbild, noch auch der poetische Realismus. Von allem scheinen sie etwas zu haben, letzten Endes sind auch sie Kinder ihrer Zeit. Auch diese Gruppe stellt keine völlige Einheit dar, erscheint aber noch am einheitlichsten. Diese Heimatkünstler sind weniger sachlich als Polenz, ihr Ton ist subjektiver, herzlicher. Sie gehen auf die ganz intime Betrachtung des heimatlichen Lebens aus, und schreiben wieder mit einem einfachen, warmen Herzen, weil sie oft selber einfacher Herkunft sind und mitten aus dem Volke stammen oder doch mit ihm leben (Lehrer, Pfarrer und dergl.), Zahn ist Gastwirt, sie sind keine großen Stilkünstler, aber da ihre Gesinnung dem Volkswesen verhaftet ist und ihre Liebe so deutlich spürbar wird, erwerben sie sich trotz aller trivalen Züge die Sympathie des Lesers. Freilich, künstlerisch überzeugen und ergreifen können die meisten ihrer Werke nicht. Auch sie bleiben wie die großstädtischen Unterhaltungsromane Tagesliteratur, die vielleicht ein größeres Zufriedenheitsgefühl auslöst, aber keine anhaltende Wirkung hat.

Einen stilistischen Höhepunkt dieser Art von Heimatkünstlern bildet zweifellos Frenssen. Seine Gestaltung vereint Menschen, Natur, Dichter und Leser in einer außerordentlichen Harmonie, allerdings kann der Eindruck der Harmonie nur dann entstehen, wenn der Leser Sinn für Frenssen's besondere Sprache hat. Frenssen's Versuche, das Wesen der Dinge zu schauen und dieses Erlebnis darzustellen, weisen auf Heutiges hin. Dabei ist nicht zu übersehen, daß auch Frenssen sehr viele zeitgebundene Züge trägt und keineswegs die volle dichterische Kraft hat, über die stofflichen Geschehnisse hinwegzukommen zum dichterisch völlig verarbeiteten Erlebnis.

Auch Löns gehört wohl hierher, er sucht Weite des dichterischen Erlebnisses, er poetisiert, er will die Seele der Natur und die Verbundenheit des Menschen mit der Natur in seiner dichterischen Sprache wiedergeben. Vielleicht ist er deshalb erst nach dem Krieg modern geworden, vielleicht rechnet ihn Bartels deshalb damals noch nicht zur Heimatkunst.

Impressionismus.

Neben den Realisten stehen die Dichter, die stilistisch vom Realismus herkommen, aber die höchste Intimität erreicht haben. Sie vertreten nicht mit Polenz einen sachlichen Naturalismus, sondern den Impressionismus. Die Heimatkunst ist ja eine Fundgrube für diesen intimsten naturalistischen Stil. Im Gefolge der impressionistischen Sehweise geht vor allem die psychologische Verfeinerung, die an sich gerade mit dem Ziel der Erkenntnis eines Volkswesens dankbare Aufgaben hat. Die psychologische Durchdringung bedeutet stilistische Differenzierung. Hier vielleicht finden wir innerhalb der eigentlichen Heimatkunst die stilistisch feinsten Werke. Der bemerkenswerteste Vertreter dieser Art ist Timm Kröger. Auch Carl Hauptmann mit seinen Miniaturen „Aus Hütten am Hange" verdient Erwähnung. Kröger's Sinn für Form- und Farbeindrücke ist besonders ausgeprägt, er gibt sehr detaillierte, sehr fein ausgeführte Eindrucksbilder, in denen naturgemäß die Landschaft eine größere Rolle spielt, als in der übrigen Heimatkunst. Die Wirklichkeit erscheint in einer fast schmerzlichen Verklärung, wenn sich z. B. der kleine Peter Bendix („Das vornehmere Gebot", Eine stille Welt) die Stadt ausmalt und später so bitter enttäuscht wird. Freilich ist auch Kröger ein einfacher Mensch, aber seine Seele erlebt dichterischer, sie spricht eine andere Sprache, als die des Naturalisten im Polenz'schen Sinn, erklärlich ist deshalb auch, daß sozialpolitische Ideen bei ihm keinen Raum haben. Es scheint, als könne die Auseinandersetzung mit den Zeitproblemen in der Weise, wie es die Heimatkunst will, nicht in künstlerischer Vollendung geschehen, ein Teil leidet immer Not. Volkstümlich ist trotz des Willens dazu die Sprache Krögers nicht, er liebt z. B. die Anwendung von Zitaten und literarischen Reminiszenzen, die gelegentlich den dichterischen Eindruck völlig zerstören.

Als Beispiel für Krögers Stil und damit die impressionistische Gruppe der Heimatkunst gebe ich eine charakteristische Naturschilderung, deren atmosphärischer Duft außerordentlich stark ist („Kaspar", Eine stille Welt).

„Es war ein sonniger Herbsttag. Ich suchte den Meister im Garten und trat durch die offene Pforte in den von seidenen Herbstfäden übersponnenen Frieden ein. Es roch nach Brombeeren, die an den Sträuchern hingen, nach würzigem Oel der Nüsse, die an breitblättrigen Haseln in zierlichen Schalen bräunten. Von Obstsorten reiften nur noch wenige der Sonne entgegen. Die Südwand des Hauses war mit Wein bedeckt, schwere Trauben kochten in der Herbstsonne in sattem Grün. Lustige Ranken kletterten auf moosigem Strohdach kühn zur First hinan.

Bei einem Nachbarn wurde Flachs aus der Sonne gebrochen. Eifriges, fleißiges Knattern; im Garten selbst aber war es ruhig und still. Nur ab und zu flog ein leises, hackendes Geräusch durch die Laubgänge. Der Buntspecht suchte die Bäume im Garten ab. Der Bienen schläfriges Gesumm quoll über die Umzäunung ihres Geheges und ein irgendwo gemurmeltes Gespräch schlug leise, gleichmäßige Wellen."

Bemerkenswert ist, daß schon in dieser Gruppe die Zahl der Heimatkünstler ganz beschränkt ist, aber bedeutendere Namen aufweist als die vorige Stilart. Vor allem gehört Helene Voigt-Diederichs hierher. Auch sie liebt die impressionistischen Bilder („Dreiviertelstund vor Tag".)

„Das junge Laub kletterte in kleinen Flammen um die alten Pappeln am Hafendamm. Die Luft war still und feucht und voll von Piepen und Zwitschern."

An ihrer Seite steht Lulu von Strauß-Torney.

Fast ganz aus dem Rahmen der Heimatkunst fallen Dichter wie Emil Strauß und Hermann Hesse, die typisch oberdeutsch sind. Sie gehören weit näher zur allgemeinen Entwicklung der deutschen Dichtung jener Tage als zur Heimatkunst. Sie gehen vom realen und dabei romantisch verklärten Boden der Heimat aus, ein feines Gefühl für zarte Stimmungen, für feinste Seelenschwingungen verhelfen ihnen zugleich zu einer tiefen, symbolhaften Schau des Lebens, bei Strauß auf das Menschliche gerichtet, bei Hesse vom Lyrischen her auf das Landschaftliche. Ist Strauß realistisch, so ist Hesse symbolistisch.

Es ist ein Lebensgefühl und ein Stilwille, der Lienhard verwandt ist. Wie fern Hesse der lebensbejahenden, auf dem Boden der Wirklichkeit stehenden Heimatkunst sich bewegt, ist leicht zu erkennen.

Die Theoretiker der Heimatkunst selbst haben durchaus keinen einheitlichen, oder auch nur dem gleichen Ziel zulaufenden Stil. Ist Bartels Sprache realistisch nüchtern, so erstrebt Lienhard einen idealistischen Stil, der sich dem Märchen, dem Volkston zu nähern sucht. Sohnrey hat den realistischen Stil des Volksschriftstellers. Am Mangel einer starken, dichterischen Kraft liegt es, wenn weder Lienhard noch Bartels ihr Ideal erreichen, aber bei ihnen allein schon wird klar, wie gespalten die Heimatkunst auch vom stilistischen Standpunkt aus sowohl theoretisch als auch in der Dichtung ist.

Die Form.

Die Einteilung, die sich im Stil zeigt, hat erklärlicherweise auch für die Form Bedeutung.

Volkserzählung.

Da ist die Dorfgeschichten-Tradition, die die Volkserzählung, den Volksroman liebt. Sohnrey gehört mit seinen Geschichten und dem Roman „Der Bruderhof" hierher, Söhle mit seinen Dorfbildern, Hermine Villinger mit den Schwarzwaldgeschichten. Auch Lulu von Strauß-Torney ist nicht ohne Beziehung zur Dorfgeschichte.

Die Art, von Sonderlingen zu erzählen, von dörflichen Episoden, die das Einerlei des Alltags unterbrechen, ist Dorfgeschichten-Tradition. Meinrad Lienert führt sie auf schweizerischem Boden fort mit Erzählungen wie „Die Hagelkanone von Hellikon", „Der Minneritter auf dem Lande" u. a.

Novelle und Skizze.

Die stilechte Novelle ist diejenige Form, die von der Heimatkunst am wenigsten geübt wird. Sie steht weit hinter der formloseren Gattung der Skizze. Diese ist vor allem die Erzählform der Impressionisten, im Besonderen die Timm Krögers. Er selber zieht in dem Vorwort zu der Gesamtausgabe seiner Novellen die Bezeichnung Novellist für sich in Zweifel. Und tatsächlich sind es eher impressionistische Bilder, mit aller Feinheit ausgeführt. Ein kleines Seelenmotiv, eine Liebesszene, eine Stimmung, das sind die Inhalte seiner „Novellen". Auch die Skizzen der Voigt-Diederichs und der Strauß-Torney sind dieser Art, man könnte sie vielleicht Kurzgeschichten nennen. Gegenüber der Dorfgeschichte ist die Skizze wesentlich moderner, das Motiv viel geringeren Umfangs, die Handlung realistischer, die Komposition etwas gestraffter.

Roman.

Weitaus gebräuchlichste Gattung der Heimatkunst ist jedoch der Roman, die epische Breite allein erlaubt ausführliche Milieuschilderungen im Sinne der Heimatkunsttheorie; er kann auch Zustände so breit wie nötig darlegen, erstrebt eine Totalität der Darstellung, sei es eines Welt- oder eines Zeitbildes — wie es Polenz vorschwebt — oder eines Entwicklungsganges — ich denke an den biographischen Roman in der Heimatkunst. Feinste Detailschilderungen helfen dazu, eine solche Entwicklung ohne Lücken erstehen zu lassen und nicht allein die Seele, sondern auch den Lebensraum der Menschen vollkommen zu zeigen. Der Roman ist überhaupt am stärksten der Realität verhaftet, er ist immer konservativ. Die Idealität kann in ihm nicht unmittelbar dargestellt, sondern nur Wege in die Idealität können gewiesen werden. Verläßt der Roman die Idealität, so wird er zum Märchen oder zum Epos. Bezeichnender Weise hat Lienhard sehr viel für das Märchen übrig („Hochland", 3. Jahrg., Heft 8). Das Märchen scheint ihm alle Voraussetzungen zur Darstellung der Idealität, des Einklangs von Natur und Gott, der Herzensunbefangenheit und der echten Dichtung überhaupt zu erfüllen; deshalb ist seine Form des dichterischen Ausdrucks auch nicht der im Tiefsten realistische Roman (zur Form des Romans gelangt er allerdings später auch), sondern das märchenhafte Drama oder Epos.

Die Dichtung der Heimatkunst hält sich im Zuge ihres Realitätsstrebens zum Roman. Letztens ist der Roman die anscheinend leichteste Form der Erzählung, während Novelle und Drama höhere Anforderungen an den Künstler stellen.

In der Gattung wie im Sprachstil lassen sich zwei Arten unterscheiden, der ziemlich rein naturalistische Roman und der einfach realistische, der freilich vom Naturalismus stark beeinflußt ist, aber dabei in verschiedener Weise Volkstümlichkeit erreichen will.

Die Komposition bringt in beiden nicht viel Auffallendes. Auch sie ist der Forderung der Wirklichkeitstreue unterworfen. Wie die Theorie für einen praktisch durchführbaren neuen Stil keine Fingerzeige gibt, so kann sie dies auch nicht für die Komposition. Bartels fordert wohl nach alter Tradition Geschlossenheit und Klarheit des Aufbaus, äußert sich aber im übrigen nicht zu der Frage. Auch aus seiner literarischen Kritik läßt sich nicht viel entnehmen.

Polenz führt mit großer Sorgfalt im „Büttnerbauern" sowohl als auch im „Grabenhäger" mehrere Handlungen neben einander her; das Generationsproblem im „Büttnerbauern" ist auch in der Komposition durch gleichwertige Behandlung beider Schicksalswege, des Alten und des Jungen zum Ausdruck gebracht. Weitschweifige Nachholungen werden vermieden. Der Fluß der Erzählung läuft ebenmäßig fort, nur an besonders bedeutsamen Punkten der Handlung stellt der Büttnerbauer Betrachtungen über sein und seiner Ahnen Leben an. Der Verfasser schiebt sogar seine eigenen Gedankengänge dem Büttnerbauern unter oder knüpft sie unbemerkt an seine an — selbst wenn sie viel zu wissenschaftlich für den Bauern sind — nur um den Realitätseindruck der Handlung nicht zu stören. Doch ist diese sorgfältige Komposition eine Eigenart von Polenz, Holzamer z. B. komponiert im „Armen Lukas" höchst ungeschickt (Einteilungen in Abende, unwahrscheinliche Anknüpfungen; der Versuch, einen Mann aus dem Volke in seiner eigenen Sprech- und Kompositionsweise erzählen zu lassen, ist nicht geglückt).

Die Komposition des realistischen heimatkünstlerischen Romans ist nicht anders als die des üblichen realistischen Romans.

Bemerkenswert ist, daß innerhalb des Romans oder der Erzählung, die in dörflichen Kreisen spielen, die Einschiebung von Episoden beliebt ist. Diese Eigenart trägt besonders bei Frenssen dazu bei, seinen Stil volkstümlich zu gestalten. Es besteht eine Art von Erlebnisgemeinschaft unter den Menschen gleicher bäuerlicher Abkunft, daher gewinnt auch jedes kleine Ereignis im Leben eines Mitmenschen für den Handelnden selbst gewisse Bedeutung. So wird das Sterben des Geert Dose in „Jörn Uhl" zu einem Erlebnis, das auf die ganze Entwicklung des Helden Einfluß hat, so bekommen aber auch an sich unbedeutende Dinge Wichtigkeit für das Leben Jörn Uhl's und sei diese auch nur symbolischer Art. Durch das „Da war einmal..." gewinnt das ganze bäuerliche Leben Festigkeit und Sicherheit, die nur dann und wann durch ein unvorhergesehenes Geschehnis unterbrochen wird, aus dem eine allgemeine Lehre gezogen werden kann. Durch die episodische Unterbrechung erfährt zwar die Einheitlichkeit der Komposition eine Störung, aber sie bringt dafür den gesamten bäuerlichen Erlebniskreis in die Handlung, wenn diese selbst auch nur von wenigen

Personen getragen wird. Frenssen ist durchaus nicht der einzige, der diese Art zu erzählen liebt, Tamm z. B. hat in den „Hingstbergern“, wenn auch mit weit schlechterem Erfolg, Frenssen nachgeahmt. Max Geißler unterbricht episodisch, Paul Keller (in „Die Heimat“), Diedrich Speckmann, Helene Voigt-Diederichs. Die Episode findet nur im Roman Platz.

Den Roman lieben nicht nur die Heimatkünstler, die Zeitgeschichte darstellen wollen oder eine bäuerliche Lebensgeschichte erzählen, sondern auch die oberdeutschen Dichter, die z. T. mit Humor die Dinge der Welt betrachten und mit philosophischem Lächeln Bauernstreiche und Seltsamkeiten beschreiben. So Adam Karillon, der ein realistischer Humorist ist, so auch Schussen u. a. Die Form ist etwas gelöster im realistischen Roman.

Drama.

Als letzte Form, die aber der Heimatkunst am wenigsten entspricht, muß das Drama genannt werden. Die epische Breite ist nun einmal ein Zeichen der Heimatkunst. Das Drama kann diese nicht geben. Und Hauptmann kann nicht zur Heimatkunst gezählt werden, wenn Bartels auch einen Teil seiner Dramen einbeziehen möchte. Sogar der Dialektdramatiker Fritz Stavenhagen gehört zum mindesten mit seinem Drama „Mudder Mews“ nicht in die Heimatkunst, eher noch mit seinem „Düdschen Michel“, der Bauer und Adel als Typen gibt. Quensel, Gimmerthal sind nicht eigentlich Heimatkünstler, auch Schönherr nicht.

Am ehesten zur Heimatkunst zu rechnen sind noch die Landschaftsdramen, die innerhalb des Wachler'schen Harzer Bergtheaters einen besonderen heimatkünstlerischen Zweck haben. Wachler fordert ja schon 1893 die „herzhafte deutsche Charakterkomödie“ („Heimat- und Volksschauspiel“); wirklich künstlerische und neue Ergebnisse sind aus dieser Forderung nicht erwachsen. Lienhard's Dramatik ist nicht Heimatkunst. —

Im Ganzen sehen wir jedoch: die Gattungen passen sich den Stilrichtungen an und bringen neue Uneinheitlichkeit in das Bild der Heimatkunst.

Bartels kann diese Tatsache zuletzt nicht entgehen, er erkennt immer mehr, wie wichtig „große Gestaltung“ (1908, s. Kap. 1, S. 46) auch für die Heimatkunst ist. Die Stilfrage gewinnt steigende Bedeutung. Aber es ist längst zu spät. Auch gehen Theorie und Dichtung ja nicht zusammen.

Was der Heimatkunst endlich den Todesstoß versetzt, ist der Durchbruch des Expressionismus, also eine Stil- und Lebensgefühlwandlung, die vom Realismus wegführt.

Hesse ist der Vertreter der allgemeinen Wandlung. Ist die Rückkehr des Camenzind in die Heimat noch Ausdruck einer gewissen Bodenverwachsenheit und der Wertung des Heimatlichen, so erscheint im „Demian“ die Mystifizierung aller Dinge. Die

Welt wird aus diesem mystischen Gefühl neu gedeutet, die Gottsuche des neuen Menschen und des neuen Kunststiles zerschlägt die Ziele der dichtenden und theoretischen Heimatkunst, die nie bis zur großen Kunst vorgedrungen ist. Metaphysisches tritt an die Stelle des Physiologischen und Psychologischen. So bricht hier die Entwicklung zu einer nationalen Kunst auf der Basis eines realistischen Stiles ab und taucht erst spät und im Gefolge eines neuen Stilgefühls wieder auf.

Abgrenzung der heimatkünstlerischen Theorie und Dichtung gegenüber der Gegenwart.

Gespalten in der künstlerischen Tradition und auch in den dichterischen Zielen muß die Heimatkunst auf den verschiedensten Wegen auseinanderstreben. Das allein Feststehende ist der allgemeine Eindruck einer Wirklichkeitskunst, die ein heimatliches Milieu möglichst getreu wiedergibt und dabei im Ganzen nationaler Gesinnung ist. Das Bindende ist letzten Endes eben nur der Anschluß an die gemeinsame Stoffwelt, und diese Bindung reicht bei weitem nicht aus, einen neuen Aufschwung nationaler oder volksmäßig bedingter Dichtung einzuleiten, der über den einer rasch abklingenden Konjunktur hinausgeht. Die Zeitgebundenheit der Heimatkunst ist denn auch eines ihrer hervorstechendsten Kennzeichen.

Und doch spürt der heutige Mensch allein in der Tatsache einer solchen heimatlichen Stoffwahl, in der Art der nationalen Gesinnung, daß um die Jahrhundertwende im Tiefsten eine neue Erkenntnis von Volk und Volkstum aufzukeimen beginnt. Die dichterische Auswertung dieser Erkenntnis, dieser geheimen Sehnsucht steht freilich auf einem anderen Blatte.

Vor allem die Theorie der Heimatkunst hat, zwar nicht allein aus sich selbst, sondern in Beziehung zu bestehenden weltanschaulichen Strömungen, den Weg eingeschlagen, den wir heute gehen und der uns, freilich auf einer ganz anderen Grundlage als der heimatkünstlerischen, zu einer neuen Heimat- und Volksdichtung gebracht hat. Die Dichtung unserer Tage hat verwirklicht, was damals nicht gelungen ist.

Doch schlägt die Heimatkunst schon manchen Ton an, der heute aus dem Munde des ganzen Volkes klingt; in jener Zeit verhallt der Ruf nach einem neuen Volkstum, nach der Wiedererweckung der alten Formen volkstümlichen Lebens und volksgemäßer Weltanschauung fast ungehört.

Das, was Paul Kluckhohn („Zeitschr. f. Deutsche Bildung", 9. Jahrg. 1933, S. 177 ff.) im Anschluß an Hugo von Hofmannsthal eine „konservative Revolution" in der Dichtung der Gegenwart nennt, das sehe ich in der — wenn auch noch so engen und zeitbedingten — Heimatkunst schon angedeutet. Schon damals be-

ginnt man zu begreifen, woher eine Reform des Volkslebens und der Dichtung kommen muß. Schon ist es vielen Künstlern bewußt geworden, daß eine solche Erneuerung des deutschen Lebens kommen muß.

Die Grunderkenntnis der heimatkünstlerischen Theorie ist die Verschiedenheit des Kunstgeschmacks und der Kunst überhaupt innerhalb der verschiedenen Völker. Sie ist durch die Verschiedenheit der Rasse bedingt. Es ist ein großes Verdienst aller jener, in deren Reihen die Heimatkunst steht, die Notwendigkeit einer Bodenständigkeit jeglicher Kultur nachdrücklich betont zu haben. Die Kultur, das erkennen sie, ist nicht Tageserscheinung, sondern an das Volk gebunden und muß in einer fortlaufenden Tradition und Ordnung stehen. Weitgehend rührt daher die Abneigung der Heimatkunst gegen den scheinbar ausländischen Naturalismus.

Das Volk ist also der Ausgangspunkt aller Dichtung. Lienhard gewinnt das tiefste Verhältnis zu ihm. Ihm ist das Erlebnis des Volkes und Reiches Religion. So ist für ihn das Volk kein politisches Problem wie für Bartels, sondern ein religiöses. Und damit nimmt er etwas Heutiges voraus. Allerdings ist bei Lienhard im Gegensatz zur Gegenwart Volk und Staat nicht wesensgleich, dem kommt höchstens der Begriff der Reichsbeseelung nahe. Aus einer gemeinsamen, dem Volk verhafteten Weltanschauung entspringt die Politik. Parteien, Standes- und Stammesgegensätzlichkeiten sind ausgelöscht zu Gunsten einer großen Volksgemeinschaft. Die Heimatkunst kann diese noch nicht kennen und daher nicht gestalten, denn noch steht sie mitten in einer gewaltigen Zusammenbruchsentwicklung zum Weltkrieg hin, ihre eigenen Mittel sind aber viel zu gering, um eine große Reform durchführen zu können.

So zeigt die Heimatkunst nur möglichst gute Zustände auf, zeigt die guten Grundeigenschaften des Volkes; den Weg zum echten, tief begründeten Idealismus, der sich künstlerisch auswirkt, findet sie noch nicht. Lienhards Idealismus könnte wegweisend sein, aber er bleibt viel zu sehr im Abstrakten, neigt sich dann immer mehr zu Goethe und Christentum, und rückt dadurch weiter ab von dem schmalen Pfade, der einst eine große Heerstraße werden sollte. Die Erkenntnis von der nationalen Bedeutung Richard Wagners hält ihn stets doch bei dem kleinen Häuflein, das den Marsch in die Zukunft beginnen will. Es sind ja nicht allein die Dichter und Heimatkünstler, die die Erneuerungsbewegung des deutschen Volkes geistig vorbereiten.

Zum mindesten die Theorie der Heimatkunst — vielleicht auch die Dichtung — hat erkannt, welche nationalen Werte und Wirkungen die Dichtung haben kann, wenn sie gesund ist und dem Volkswesen entspringt. Die Dichtung selbst ist ein Mittel, das

Volk gesund zu erhalten, es an seine Ureigenschaften und seine Aufgaben ständig zu mahnen, es sich seiner selbst bewußt werden zu lassen. Die Dichtung soll die Beziehungen von Volksstamm zu Volksstamm vertiefen. Sie darf deshalb nicht nur für eine kleine Oberschicht, sondern muß, aus dem Volk gewachsen, für das gesamte Volk sein.

Zwar lange nicht so bewußt wie heute, lange nicht so erlebt — denn der Weltkrieg steht noch in ziemlich weiter Ferne — wird der Wahrung des reinen Blutes (besonders durch den Rembrandtdeutschen) das Wort geredet. In diesem Zusammenhang gelangt die Heimatkunst zum Bauerntum.

Mittelbar führt eine solche Haltung zu einer Wertung der völkischen Vergangenheit und andererseits zu ethischen Bindungen. Familie und Gemeinschaft gewinnen steigende Bedeutung in der Heimatdichtung. An das völkische Leben, in Sitte und Kultur, werden die höchsten Ansprüche gestellt, deshalb wird jegliche Dekadenz, mag sie auch die zartesten Blüten treiben, abgelehnt. Der Optimismus der Heimatkunst dient dem Wohlergehen des Volkes, entspringt dem Glauben an das Volk.

Ein starker Mangel aber ist, daß durch die neuen Ideen nicht das gesamte Volk erfaßt wird. Das Bauerntum allein wird als wirklich vollwertig erkannt. So steht ein großer und wachsender Teil des Volkes neben der Entwicklung, die einst eben vom Arbeiter aus ihren gewaltigen Aufschwung nehmen sollte. Freilich fehlen damals alle sozialen, alle nationalen Grundlagen, das gesamte Volk in einer gemeinsamen Weltanschauung zusammenzufassen. Es ist klar, daß eine Literaturbewegung keine entscheidende Aenderung schaffen kann. Das Große der deutschen Einigung *unserer* Tage liegt — auch in der Dichtung spürbar — eben in der Erfassung des ganzen Volkes.

Man muß sich hüten, die Reichweite der heimatkünstlerischen Gedankengänge — bei allen Verdiensten — zu überschätzen. Die Theorie zeigt die große Linie, ohne sich selbst noch über die Einzelheiten und Folgerungen klar zu sein. Von der Dichtung bekommt sie nur selten Antwort auf ihre großlinigen Forderungen, denn es fehlt der große, gemeinschaftliche Aufschwung, es fehlt der große, auch politische Führer, der die Ideen zu Ende denkt und dem ganzen Volk das gewaltige Erlebnis seiner selbst gibt. So bleiben die Linien unterbrochen, die Probleme angedeutet, und Theorie und Dichtung Parallelen statt Identitäten.

Aus der Erkenntnis einer noch nicht gelungenen Verständigung heraus und aus einem persönlichen Glauben an die Notwendigkeit wirklichkeitstreuer Gestaltung in jener Zeit greift Bartels zu dem Mittel, dem Volk das Volk, also sich selbst, einmal ganz wirklichkeitstreu von der besten Seite darzustellen, damit es sich be-

wußt wird, was es ist und wie es aussieht oder aussehen kann. Bartels glaubt, auf diesem Wege sein nationales und künstlerisches Ziel zu erreichen. Die künstlerische Erfüllung wird jedoch nicht gefunden. Dokumentarische Niederlegung der bäuerlichen, heimatlichen Wirklichkeit scheint den Heimatkünstlern der eindrucksvollste Weg zur Klärung der Zustände zu sein. Daher bleiben sie, wie auch die Bartels'sche Theorie, am Stofflichen hängen, ohne es überwinden zu können. Noch ist ihr Tun Parteipolitik, nicht Erlebnis aus einem einigen Volksganzen heraus. Lienhard sieht die Gefahren eines solchen Tuns.

Bei allem fehlt der Heimatkunst, sowohl der Theorie als auch der Dichtung, in der Tat eines ganz entschieden: Wille und Kraft zu einer wirklichen stilistischen Neugestaltung. Hier besonders macht sich der Mangel an Idealismus bemerkbar. Auf dem Boden reiner Wirklichkeitskunst können so neue und dem ganzen Volke verhältnismäßig unbekannte Gedanken keine weittragende Wirkung haben. Der unbesiegbare Glaube, die inbrünstige Gläubigkeit dem Neuen gegenüber, die so notwendig sind und nach dem Kriege immer mehr im Volke aufblühen, gewinnen damals keinen stilistischen Ausdruck. Stefan George, der Prophet einer neuen Zeit und eines neuen Stiles, wirkt nicht in jene Kreise, erst seine spätere Entwicklung hat stilistisch den größten Einfluß auf die Dichtung. Die heimatkünstlerische Theorie sowohl von Bartels als auch von Lienhard bleibt rückwärts gewandt: Bartels erhofft alles von einem poetisch erhöhten Naturalismus; Lienhard erstrebt einen klassischen Stil, wenn auch im großen Ganzen nur für sich selbst, denn er will ja den Stil aus der Eigenart des Dichters geboren wissen. Wenn wir diesen Gedanken an Bartels Ideen anschließen könnten, so müßte sich von selbst die Idee eines rassisch bedingten volksmäßigen Stiles ergeben, der vielleicht dem heutigen Stilwillen nahe käme; die Brücke von Bartels zu Lienhard ist jedoch damals nicht geschlagen worden. Lienhard will, so scheint es, hinter die rein schaubare Wirklichkeit gelangen und sie nur als Symbol für die Geistigkeit betrachten. Auch Bartels möchte auf dem Wege eines Rasse- und Nationalbewußtseins zu tieferen Erkenntnissen als nur denen der sichtbaren Welt vorstoßen. Doch eigentlich nur Lienhard erkennt die Notwendigkeit, von einer ganz anderen Seite als vom Naturalismus her eine Wandlung des Stils herbeizuführen.

Mythos kann die Heimatkunst nicht gestalten. Der Mythos steht dem Stilgefühl und der Weltanschauung der Zeit zu wenig nahe und kann andererseits die Zeittendenz der Heimatkunst nicht ausdrücken, die durchaus gegenwärtigen und ganz realen Zwecken dient. Den Mythos „Bauer" oder den Mythos „Natur" darstellen zu wollen, wie es heute etwa Griese, etwa Wiechert oder

Blunck möchten, liegt auch Lienhard völlig fern, er fühlt nur, daß da etwas ist, das als Kunst größer sein muß als die Dichtung der Heimatkunst, weil es das Wesen des Volkslebens erfaßt. So verwechselt er gewissermaßen den Mythos mit der Mythologie, wiewohl er eigentlich den Mythos meinen müßte. Doch ist das Suchen und Finden des Mythos wohl erst wieder nach dem Weltkrieg möglich geworden; Naturalismus und Mythos sind zwei unvereinbare Begriffe.

Der Dichter der Gegenwart erlebt wieder Mythen und kann sie darstellen, er hat in vielen Schicksalsschlägen und in dem allmählichen Auftauchen aus der Finsternis das nahe, tiefe Verhältnis zu Gott und Natur und Mensch wieder gewonnen. Dem Menschen um die Jahrhundertwende geht es äußerlich zu gut.

Der heutige Stil ist dem der Heimatkunst denn auch völlig entgegengesetzt. Wo die Heimatkunst gescheitert ist, da hat der erlebnismäßig begründete und schwer errungene Stil heutiger Tage Erfüllung gebracht. Die Volksdichtung von heute tritt aus dem Volke, aus dem Erlebnis des Volkes hervor und trägt deshalb einen Stil in sich; sie zeigt nicht nur das Volk von einer rationalen Warte aus. Dieser Stil hat keine Beziehungen mehr zum Naturalismus, er ist durch den Expressionismus und den Real-Idealismus hindurch gegangen, auf lyrischem Gebiet folgt er Stefan George nach. Die Forderung Lienhards, daß der Dichter ein Prediger sei, der aus den tiefsten Tiefen des Volkes schöpft, hat heute die größte Bedeutung.

Die heutige Dichtung ist völkische Dichtung, sie wird von einem gleichgesinnten Volke gehört, während die heimatkünstlerischen Dichter nur schwache Rufer im Streit waren. Die Heimatkunstbewegung ist aber eine von jenen aufschlußreichen Strömungen, die erweisen, daß schon vor dem Krieg eine geistige Vorbereitung auf das Kommende stattgefunden hat. Das große Verdienst der Heimatkunst, überhaupt für eine nationale Zukunft gekämpft zu haben, bleibt.

Lebenslauf.

Am 12. Juni 1913 wurde ich in Stuttgart geboren. Meine Kindheit verlebte ich in Oldenburg i. O., wo ich bis zur 3. Elementarklasse die Vorschule besuchte. Nach der abermaligen Uebersiedlung nach Stuttgart durchlief ich die ersten Realklassen im Königin Olga-Stift zu Stuttgart und bestand im Jahr 1932 im Königin Charlotte-Gymnasium die Reifeprüfung. Im Sommer-Semester 1932 bezog ich die Universität Tübingen und war vom Winter-Semester 1932/33 an bei der Universität München eingeschrieben. Im Sommer-Semester 1935 war ich beurlaubt, um im Winter-Semester 1935/36 noch einmal zu belegen. Meine Studienfächer waren zunächst Germanistik, Geschichte, englische Philologie, dann statt dieser Zeitungswissenschaft.

Ich hörte Vorlesungen bei den Professoren und Dozenten: Borcherdt, Brecht, Dresler, d'Ester, H. Fischer, Förster, Günter, Hartl, Hittmair, Kisch, Kluckhohn, v. Kraus, Maenner, A. O. Meyer, v. Müller, Pinder, Rehm, Schneider, Wahl, und belegte Uebungen bei: Bebermeyer, Borcherdt, Brecht, d'Ester, Gauger, Hartl, v. Heckel, v. Kraus, Kutscher, Maußer, Meyer, v. Müller, Rehm, Schneider, Wells.

Am 12. Februar 1937 promovierte ich in München. Herrn Prof. Borcherdt bin ich für die gütige Leitung meiner Arbeit sehr zu Dank verpflichtet.